LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

Tome XXIX. *Janvier-Juin 1911.*

LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

Directeur : JULES COMTE



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28

LE PORTRAIT DE D'ALEMBERT

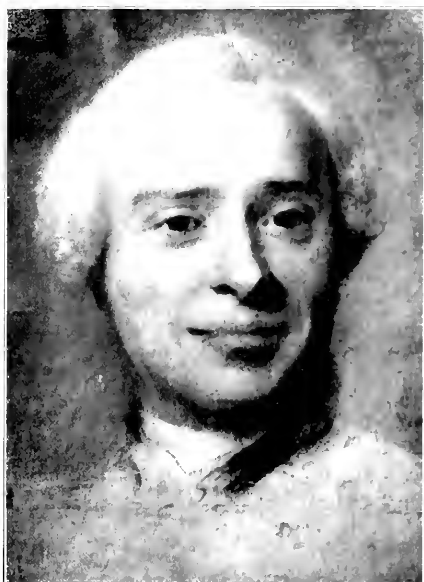
PAR LA TOUR, AU MUSÉE DU LOUVRE

Un don d'une générosité rare, effectué dans des conditions particulièrement touchantes, vient d'enrichir le Louvre d'un pastel doublement précieux par le nom de l'artiste et par celui du modèle : ce n'est rien moins que le portrait de d'Alembert par La Tour, celui-là même qui fut exposé au Salon de 1753. Après plus d'un siècle et demi d'absence, le voici donc revenu dans le palais où le public l'avait vu jadis pour la première fois, et où, trente années durant, il était demeuré suspendu au mur de l'appartement que le secrétaire perpétuel de l'Académie française occupait au Louvre.

A défaut du testament dont l'original manque aux minutes des successeurs de Mᵉ Rameau, M. Jules Claretie a donné, dans l'unique numéro d'une petite revue introuvable aujourd'hui[1], et M. Ch. Henry a reproduit avec de plus amples développements[2] un fragment de l'inventaire

1. *Revue des curiosités littéraires*, 15 janvier 1868 (P. Rouquette).
2. *Œuvres et correspondances inédites de d'Alembert, publiées avec introduction, notes et appendice*. Perrin et Cᵉ, 1887, in-8.

après décès où la présence de ce portrait est formellement spécifiée par le commissaire du Châtelet chargé de l'opération, tandis qu'un passage de la *Correspondance littéraire* de Grimm (rédigée à cette date par Jacques-Henri Meister) nous apprend que Condorcet s'était vu attribuer par le défunt la précieuse image dont nous pouvons suivre les pérégrinations depuis son origine jusqu'à ce jour.



La Tour.
Préparation pour le portrait de d'Alembert.
Pastel. — Musée de Saint-Quentin.

Lorsque les scellés furent levés sur les biens de la succession de Condorcet (car il avait été, malgré son suicide, assimilé à un émigré), sa veuve rentra en possession de ses meubles et de ses objets d'art. Le portrait de d'Alembert la suivit donc dans ses diverses résidences, et notamment dans cet appartement de la Grande-Rue-Verte (aujourd'hui rue de Penthièvre), où elle eut pour propriétaire J.-B. Philibert Harou, dit Harou-*Romain*, en raison du second prix d'architecture remporté par lui au concours de 1788. Des relations affectueuses s'établirent bientôt entre Mme de Condorcet et le ménage Harou-Romain, qui avait aussi pour locataire le philologue Fauriel. A la naissance d'une fille de l'architecte, Mme de Condorcet remplit volontiers l'office de marraine, et, lorsqu'elle mourut, en 1822, elle légua au père de sa filleule (Sophie) le portrait de d'Alembert. Celui-ci passa depuis entre les mains de M. Daniel Danjon, professeur à la Faculté de droit de



Caen, petit-fils de Harou-Romain (1796-1866). Une intéressante notice de feu Armand Gasté[1] fit alors connaître aux fervents du maître de Saint-Quentin la filiation de cette glorieuse relique, à laquelle était réservée cependant une dernière et définitive étape.

Un deuil cruel étant venu récemment attrister la famille de M. Danjou, d'un commun accord les héritiers, unis par une pensée pieuse à laquelle chacun applaudira, et dont M. Louis Gonse fut l'interprète auprès du Conseil supérieur des musées, décidèrent que le pastel de La Tour serait offert au Louvre qui, par exception, s'est empressé d'accepter. A partir de l'année qui s'achève, notre galerie de pastels compte donc un chef-d'œuvre de plus.

Si l'original du Salon de 1753 est depuis quelques jours à la portée des regards de tous, la préparation qu'en avait gardée l'artiste n'a certainement été oubliée d'aucun des visiteurs du musée de Saint-Quentin. Deux d'entr'eux, — et non des moindres, — Edmond et Jules de Goncourt, avaient jeté sur leur exemplaire du piteux livret d'alors cette note : « Admirable préparation », et l'avaient plus tard développée ainsi : « Dans le plaisant de cette bouche, dans cette face fine et presque simiesque, dans l'ironie de ces yeux qui brillent presque sans point lumineux, ne retrouve-t-on pas le mystificateur grimacier, le mime philosophe du persiflage et des imitations, — d'Alembert tout entier ? » Ce caractère d'hilarité avait frappé les contemporains et même choqué quelques-uns d'entre eux : on en retrouve la preuve dans les diverses critiques du Salon de 1753. Sans s'être assurément donné le mot, Grimm et Fréron déclarent ce portrait, le premier « surprenant » et le second « étonnant » de ressemblance. En revanche, M. Gautier d'Agoty, rédacteur des *Observations sur la peinture*, déplore que les « académiciens » consentent à s'exhiber avec des « affectations de joie », bonnes pour des bouffons italiens, tels que Manelli dont le cadre avoisinait celui de d'Alembert. Tenons pour certain que La Tour avait ici, comme toujours, loyalement traduit les traits qu'il avait sous les yeux. Vingt témoignages nous sont restés de l'aptitude extraordinaire de d'Alembert à saisir le ridicule ou le grotesque de tel ou

1. *Quentin de La Tour, le Portrait original de d'Alembert*, notice, par Armand Gasté, président de la Société des Beaux Arts, membre non résidant du Comité des travaux historiques. Caen, imp. Ch. Valin, 1896, in-8°, 1 f. et 22 p., phototypie en regard du titre.

Cette brochure n'est pas un tirage à part et n'a pas été mise dans le commerce.

tel personnage : il en a convenu lui-même dans une épigramme « sur un plaisant de société », recueillie par M. Ch. Henry, et que je crois peu connue :

A mon gré changeant de visage,
Tour à tour et grave et bouffon,
Je suis ou Bridaine, ou Poisson :
Je contrefais même le sage.

Quoique Meister ait déclaré, en raison sans doute de cette mobilité d'expression, qu'aucun portrait de d'Alembert n'était « bien ressemblant », il eût probablement changé d'avis s'il avait pu voir l'image même de La Tour dont le lecteur a sous les yeux la reproduction directe. Certes, il y a dans l'iconographie de d'Alembert d'autres documents qui ne sont nullement négligeables, comme le dessin de Cochin, gravé par Watelet et par Cathelin, un buste de Houdon, gravé par Augustin de Saint-Aubin, une statue de Félix Lecomte appartenant à l'Institut, enfin la médaille ciselée par N.-M. Gatteaux, destinée au lauréat du prix d'éloquence fondé sous le vocable de d'Alembert par M. Surirey de Saint-Rémy, et qui ne fut, je crois, jamais décerné : d'autres témoignages contemporains, ceux de Pujos, de Mlle Luzurier, de Jollain, de Beaufils, nous sont parvenus, grâce aux planches de Savart, de Dupin, de Maloeuvre, mais tous devront désormais céder le pas au merveilleux pastel dont je viens de rappeler les origines et qui, par sa provenance comme par sa valeur d'art, a le droit d'occuper une place d'honneur dans les galeries du Louvre.

Maurice TOURNEUX





PIALI-TÉGÉE : LE TEMPLE D'ATHÉNA ALÉA.

LES FOUILLES DE TÉGÉE

Le périégète Pausanias, dans sa description de l'Arcadie, nous parle longuement de l'ancienne ville de Tégée : il nous fait les honneurs de chaque monument, nous conduit au stade, à l'agora, au théâtre, nous nomme l'un après l'autre les personnages célèbres dont nous rencontrons la statue, nous introduit dans tous les temples. Or, parmi eux, il en est un sur lequel notre cicerone insiste particulièrement et dont il nous détaille avec un soin spécial l'histoire et les beautés : c'est celui d'Athéna Aléa. Vénérable entre tous, ce monument était lié aux plus anciennes traditions relatives à Tégée et à l'Arcadie : son fondateur fut, dit-on, le roi Aléos, grand-père du héros Télèphe, qui établit à Tégée le siège de la royauté arcadienne. Ce sanctuaire, sans doute très primitif, fut remplacé dans la suite par un temple qui, dit Pausanias, était « grand et digne d'être vu ». Mais, en 395-394, cet édifice fut détruit par un incendie : pour ne point

laisser chômer le culte de la déesse, il fallut songer à en reconstruire un troisième. Alliée de Sparte victorieuse, enrichie par la fertilité de son sol, Tégée était alors une ville puissante et prospère; elle voulut que le temple élevé à Athéna rivalisât avec les plus beaux du Péloponèse, et confia le soin de le construire et de le décorer à un jeune artiste dont le nom, encore peu connu, devait bientôt devenir célèbre, à Scopas.

Il était naturel qu'un sanctuaire aussi ancien et auquel s'attachait un tel nom attirât de bonne heure l'attention des archéologues. On connaissait l'emplacement de Tégée; il y a une trentaine d'années, Milchhöfer chercha et réussit sans peine à déterminer exactement, par d'habiles sondages, la situation du temple[1]; il retrouva même deux têtes de guerriers et une tête de sanglier, actuellement au musée d'Athènes, qui ne pouvaient provenir que des frontons. Restait à déblayer le monument. Mais une fouille en ce lieu présentait des difficultés particulières. En effet, juste au-dessus du temple, était bâti le petit village de Piali, et il fallait d'abord débarrasser le sol des maisons qui l'encombraient. A plusieurs reprises, l'École française d'Athènes essaya de négocier avec les propriétaires pour acquérir ces maisons; les pourparlers n'aboutirent qu'en 1900, et la même année M. Mendel commença la fouille. Ses efforts furent couronnés de succès. A vrai dire, il ne retrouva pas le temple même dont les parties en marbre, murs, stylobate et degrés, avaient été démolies, mais il dégagea presque entièrement les fondations et, au bout de deux ou trois campagnes, le plan de l'édifice apparaissait avec clarté; de nombreux blocs travaillés et d'importants fragments des sculptures étaient mis au jour; des tessons de poteries et de petits objets archaïques en bronze permettaient de reconstituer l'histoire du sanctuaire primitif[2].

On pouvait désormais entreprendre de contrôler et de préciser les indications de Pausanias. L'existence du sanctuaire d'Aléos semblait attestée par les céramiques et les bronzes dont la plupart appartenaient à l'époque *géométrique* et quelques-uns remontaient jusqu'à l'époque *mycénienne*. Quant au temple de Scopas, on était presque à même d'en tenter la restauration. Malheureusement, M. Mendel dut abandonner la

1. Milchhöfer, *Athenische Mitteilungen*, V (1880), p. 52. Voir aussi, quelques années plus tard : Dörpfeld, *Athenische Mitteilungen*, VIII (1883), p. 274.

2. Mendel, *Bulletin de Correspondance hellénique*, XXV (1901), p. 241.

direction des travaux avant d'avoir pu les terminer : les recherches se trouvèrent ainsi interrompues, et c'est en 1910 seulement qu'elles ont été reprises par l'École d'Athènes. La campagne de 1910 avait pour but,



SCOPAS. — TÊTE D'HYGIE (?). PROFIL
Musée de Piali

d'abord, d'achever la fouille du temple et de ses alentours immédiats, ensuite de soumettre à un examen approfondi les monuments anciennement découverts. Parmi ses résultats, deux nous paraissent surtout mériter qu'on leur prête attention.

Pendant longtemps, le temple de Tégée fut une énigme. Pausanias,

en un passage assez obscur, nous disait : « Le premier ordre des colonnes est dorique, celui qui vient après, corinthien : il y a aussi, en dehors du temple, des colonnes de travail ionique ». Comment fallait-il comprendre cette répartition des trois ordres ? Qu'était-ce que ces colonnes ioniques en dehors de l'édifice ? C'était là une question essentielle pour l'histoire de l'architecture. Quelques-uns pensaient que les deux ordres extérieurs, celui du prodomos et celui de la péristasis, étant doriques et l'ordre intérieur corinthien, les colonnes ioniques se rapportaient à un portique ou à une construction analogue voisine du temple. Mais la plupart préféraient corriger le texte transmis par les manuscrits et lire, en ne changeant qu'une lettre du mot grec, « en dedans » au lieu de « en dehors » du temple. Ils supposaient alors soit une péristasis dorique, un prodomos corinthien et des colonnes intérieures ioniques, soit une péristasis et un prodomos également doriques, et, à l'intérieur, deux colonnades superposées : l'une corinthienne, l'autre ionique. L'étude minutieuse de la ruine est venue apporter une solution certaine à l'un des problèmes, celui des ordres extérieurs : péristasis et prodomos étaient tous deux doriques, et la seule différence entre eux était que les métopes de la péristasis étaient lisses, alors que celles du prodomos étaient ornées de sculptures. Quant au problème de l'ordre intérieur, il est plus difficile à résoudre et ne peut donner lieu, pour le moment, qu'à des hypothèses ; cependant, les traces laissées sur le dallage donneraient plutôt à penser que la hauteur des colonnes devait en être à peu près égale à celle des murs de la cella : il serait, dans ce cas, impossible de supposer à l'intérieur deux ordres différents, il n'y aurait place que pour l'ordre corinthien, et il faudrait rejeter au dehors, en conservant scrupuleusement le texte de Pausanias, les colonnes ioniques. Mais où les situer ? Quelques sondages opérés sur une place publique au-devant du temple paraissent répondre à la question ; un long et étroit soubassement, déjà signalé par Milchhöfer, y a été plus complètement dégagé et plus exactement relevé ; il semble convenir à souhait pour supporter une colonnade qui se serait dressée au-devant et peut-être tout autour de l'édifice. On pourrait donc se représenter ainsi l'aspect général du sanctuaire construit par Scopas : le dévot d'Athéna Aléa passe d'abord sous une colonnade ionique, puis atteint par une rampe douce le portique dorique qui entoure la cella ; traversant encore un pro-



S[illegible]PAS — [illegible]

M[illegible]

domos dorique, il pénètre à l'intérieur du temple que partagent en trois nefs des colonnes corinthiennes et qu'ornent, au haut des murs, d'élégantes moulures.

Parmi les sculptures autrefois découvertes par M. Mendel, les plus belles sont certainement la tête féminine et le torse que nous reproduisons ici. Le charme et la grâce de la tête, l'impétuosité du torse, dénotent également, dans ces deux morceaux, la main d'un grand artiste. Personne ne s'y trompa, et, dès leur apparition, on salua en eux deux chefs-d'œuvre du IVe siècle. Mais à qui les attribuer ? Pour le torse, on ne pouvait hésiter à y reconnaître une des figures exécutées pour les frontons par Scopas ou sous sa direction : l'élan du corps, le mouvement de la draperie, tout en lui révélait le génie fougueux du maître parien. La description de Pausanias permettait même de lui assigner sa place exacte, car nous savions par le périégète que les sculptures du fronton oriental représentaient la chasse de Calydon et qu'au milieu, à côté du sanglier, se trouvait Atalante : c'était, à n'en pas douter, le torse de l'héroïne lorsque, le bras droit levé, elle s'apprête à frapper la bête, que le hasard venait de nous rendre. Mais, pour la tête, le problème était plus ardu : aucun attribut caractéristique n'aidait à découvrir son identité, et l'on pouvait même se demander si elle provenait des frontons ou d'une statue isolée. M. Mendel se borna à rappeler qu'une statue d'Hygie, œuvre de Scopas, se dressait dans le temple, et que la nouvelle trouvaille lui avait peut-être appartenu : mais, selon Pausanias, l'Hygie était en marbre pentélique, or, la tête est en Paros. Sagement, l'heureux inventeur s'abstint de conclure. Mais d'autres furent moins sages... et moins heureux. Indépendamment l'un de l'autre, Furtwangler[1] et M. Ernest Gardner[2] eurent l'idée de rapprocher la tête et le torse, obtenant ainsi une statue presque entière. Tous deux reconnaissaient, à vrai dire, que les deux sections ne s'ajustaient pas, mais on pouvait, pensaient-ils, supposer entre elles une partie manquante, et la beauté de l'ensemble réalisé devait entraîner l'assentiment général. D'aussi illustres autorités n'ont pas tardé à accréditer cette théorie : outre-Rhin et

1. *Jahrbuch des deutschen arch. Instituts*, XIX (1904), p. 79, note 76, et *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, 1906, p. 383.
2. *Journal of hellenic Studies*, XXVI (1906), p. 169.

outre-Manche, les manuels d'archéologie ont reproduit le torse de la rude chasseresse surmonté de cette tête rêveuse et douce. Or, l'examen attentif auquel vient de se livrer la mission française ne permet aucun doute : tout rapprochement entre les deux sculptures est impossible. L'erreur est assez répandue et l'œuvre en cause est assez belle pour qu'il vaille de donner par le détail les raisons de cette impossibilité.

Raisons de facture, tout d'abord : le torse est sculpté par grandes masses ; un plan triangulaire, à peine bombé, dessine le ventre ; des surfaces arrondies, mais sans détails, les cuisses ; la draperie qui flotte à droite se répartit en grands plans nets et vigoureux, aux arêtes vives ; des creux profonds les séparent par des masses d'ombre. L'étoffe, sous la ceinture, forme des plis plus nombreux, mais, ici encore, les détails se réduisent à quelques entailles sobrement indiquées qui distribuent l'ombre et la lumière. Les parties nues sont traitées de même ; l'épaule droite, la gorge, le sein droit, le bras gauche, sont travaillés avec une grande simplicité ; de larges méplats sont réunis par des courbes qui ne s'arrêtent pas aux détails et n'englobent que des masses. En résumé, c'est un morceau décoratif, sculpté largement, par plans dans la draperie, par masses très simples dans les nus. Sa facture décèle sa destination : occuper une place dans un fronton à une hauteur où les masses soulignées par les ombres ont seules une signification. Ce qui frappe, au contraire, dans la tête, c'est la douceur et la délicatesse du modelé. Sans rien perdre de son unité, sans tomber dans la petitesse ou la sécheresse, il accuse toutes les formes d'une chair élastique et ferme ; l'ovale discret des joues, des tempes au menton, la saillie des pommettes, le renflement des narines largement ouvertes, le dessin précieux des lèvres, les courbes qui réunissent aux joues les faces latérales du nez, celles qui contournent l'angle interne de l'œil, comme aussi les ondulations de la chevelure, empruntent toute leur valeur à la qualité du modelé, à la souplesse de la ligne. Or, ce sont là les caractères d'une œuvre destinée à être vue de près, d'une statue isolée et non d'une figure décorative.

Mais pour ceux à qui ces arguments paraîtraient trop subjectifs, en voici d'autres, on peut dire mathématiques, tirés des proportions de la tête et du torse. Comparons, en effet, à la cassure, les diamètres du cou dans chacun des deux morceaux ; entre la tête et le torse, on relève une



École de Scopas. — Torse. — Alexandrie

Musée [illegible]

différence de 1 à 2 centimètres[1], et l'on ne peut supposer une partie intermédiaire disparue qui aurait, en s'amincissant vers le haut, fait coïncider les deux diamètres, car on obtiendrait ainsi un cou démesuré. De plus, pour mettre en prolongement l'une de l'autre, par leurs surfaces antérieures, les deux portions de cous, on est obligé de pencher la tête en avant dans une position tout à fait anormale et contraire au mouvement général de l'œuvre, position qui, d'autre part, exige en arrière une longueur de nuque nécessitant trois ou quatre vertèbres supplémentaires. — Après les diamètres, examinons les longueurs et additionnons les fragments des deux cous : depuis la fossette des clavicules jusqu'à la cassure, on mesure sur le torse 6,5 centimètres, et sur la tête, depuis la cassure jusqu'à la naissance du menton, 4,5 centimètres ; la longueur totale est donc de 11 centimètres. Or, d'après les proportions généralement en usage, un cou de cette circonférence ne devrait pas dépasser 9 centimètres. Il manque donc à ce torse une tête qui n'ait que très peu de cou, à cette tête un torse décapité presque au niveau des clavicules.

Dernier argument, et le plus décisif : l'axe du cou de l'Atalante, légèrement incliné vers son épaule gauche, nous indique que la tête était un peu penchée de ce côté. De plus, la tension du muscle trapèze, visible à droite entre le cou et l'épaule, est provoquée par une légère torsion en sens inverse ; elle était donc aussi tournée *vers la gauche*, ce que confirme, d'ailleurs, la fossette des clavicules légèrement étendue du même côté. Par contre, on observe sur la face droite de la tête un angle obtus formé par l'intersection du plan de la joue avec celui du cou ; sur la face gauche, on voit le muscle sterno-cléido-mastoïdien se tendre et former une ligne droite que vient prolonger le contour de la joue. Cela nous indique à la fois flexion et rotation *vers la droite*. Le mouvement de la tête est donc exactement l'opposé dans les deux morceaux.

Ces raisons techniques prouvent sans conteste l'incompatibilité de la tête et du torse. Mais alors, qu'est cette tête ? D'où vient-elle ? De qui est-ce l'œuvre ? Qu'elle se rattache à l'école de Scopas, c'est ce qui semble probable si on la compare aux têtes féminines réunies par Furtwangler[2].

1. Torse : axe transversal, 11 centimètres ; axe longitudinal, 12,6. — Tête : axe transversal, 9 ; axe longitudinal, 11,5.

2. *Masterpieces of Greek sculpture*, p. 384. Voir pourtant les récentes réserves de M. Lechat, dans la *Revue des études anciennes*, XII (1910), p. 348, note 3.

à la Vénus de Capoue, à la tête du Palais Caetani; on y trouve la même façon de représenter l'œil, le nez, la bouche, et, si la tête de Tégée a une fraîcheur et une grâce qu'on ne trouve pas dans les autres œuvres, c'est que celles-ci sont des répliques dues au ciseau plus ou moins habile d'un praticien, alors qu'à Tégée nous sommes en présence d'un original grec, sinon d'une œuvre de Scopas lui-même. Comment, en effet, malgré tout, ne pas se rappeler le texte de Pausanias « Auprès de la statue d'Athéna (dans le temple) se trouvent d'un côté Asclépios, de l'autre Hygie, en marbre pentélique, œuvres de Scopas le Parien » ? Une inadvertance de l'écrivain prenant du Paros pour du Pentélique n'aurait rien d'extraordinaire, et des erreurs plus graves ont été relevées chez lui. Quant au type de la figure, il convient parfaitement à une Hygie : dans le courant du IVe siècle, la conception de la bienfaisante déesse se transforme[1]; le caractère presque matronal que lui donne, par exemple, la belle tête trouvée sur la pente sud de l'Acropole[2],



ÉCOLE DE SCOPAS. — TÊTE D'HÉRAKLÈS.

Musée de Piali.

1. Voir Lechat, dans le *Dictionnaire des Antiquités* de Saglio et Pottier, v° *Hygea*, p. 329.
2. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, II, p. 248.

s'affaiblit et fait place à une expression juvénile. L'Hygie de Tégée[1], — une jeune fille, — marque peut-être le point de départ et nous révèle l'auteur de cette interprétation nouvelle.

Ainsi s'expliqueraient les différences de facture qui mettent ce morceau à part des autres sculptures tégéates. Le torse d'Atalante, les figures viriles des musées d'Athènes et de Piali, sont des travaux d'atelier. Sans doute la puissance singulière de l'expression, la profondeur pathétique du regard, si frappantes encore dans une œuvre aussi maltraitée que la tête d'Héraklès, décèlent l'inspiration et le génie de Scopas ; mais ce que l'exécution a de sec, de sommaire et d'un peu rude trahit la main de l'élève ; ce n'est que pour la statue destinée à trôner au fond de la cella que le maître a pris le ciseau.

Peut-on donc assurer que nous avons à Tégée une œuvre de la main même de Scopas ? Non, sans doute, et ce qu'ont d'hypothétique ces dernières déductions ne nous échappe pas ; elles ne prétendent à représenter que l'opinion actuellement la plus vraisemblable. La solution définitive ne sera donnée que par de nouvelles découvertes encore possibles, même probables. La fouille du temple d'Athéna Aléa, en effet, ne peut être considérée comme terminée ; l'édifice même et son pourtour immédiat sont dégagés, mais, à quelques mètres de distance, se trouvent des jardins, des maisons, une église, que les fouilleurs ont dû respecter ; il n'est guère douteux que, sous ces terres accumulées si près du sanctuaire, se cachent encore des sculptures. Le déblaiement s'en impose à qui veut connaître avec précision le grand temple tégéate. Espérons que les difficultés d'une dispendieuse acquisition de terrains n'empêcheront pas la fouille de s'étendre ; et puisse Athéna Aléa, non moins heureuse que d'autres divinités, voir sortir du sol, dans un avenir prochain, la troupe entière des dieux et des héros de marbre que Scopas créa pour sa gloire !

Charles DUGAS et Jules BERCHMANS

1. M. L. Curtius (*Jahrbuch des deutschen arch. Instituts*, XIX (1904), p. 55) a cru reconnaître la tête de cette statue dans une œuvre conservée au Musée des Thermes, à Rome ; sa démonstration, ingénieuse, est loin d'être convaincante.



Fig. 1. — Le Couvent des Escolapios, a Monforte.

LA GRANDE ADORATION DES MAGES

DE HUGO VAN DER GOES

La presse parisienne a parlé, il y a quelques mois, du grand tableau d'un maître flamand du xve siècle, une *Adoration des Mages*, qui avait été retrouvé à Monforte de Galice, dans le couvent des *Escolapios*, où il était resté inconnu jusqu'en 1909.

Oublions un moment que ce tableau a provoqué des enchères secrètes et mémorables, des débats parlementaires, des actes de gouvernement[1]. Oublions que Berlin a offert, pour l'enlever à l'Espagne, autant que Londres avait donné pour garder la *Vénus* de Velazquez. Le million mis à part, il reste le chef-d'œuvre. Pour l'étudier, il faut encore gagner cette lointaine Galice vers laquelle se sont acheminés pendant des siècles les pèlerins de Saint-Jacques[2].

1. Les faits, indiqués dans le *Figaro* du 25 juin 1910, dans le *Bulletin* du même jour (n° 369) et reproduits dans le *Temps* du 26, ont été très exactement résumés par M. Salomon Reinach, dans la *Gazette des Beaux-Arts* du mois d'août 1910.

2. Le tableau avait été décrit, il y a plus de vingt ans, par M. Manuel Murguia dans un volume

Le nom du peintre a été prononcé, je crois, pour la première fois, par M. Georges Hulin. En vérité, quiconque a vu, au musée florentin des Offices, *l'Adoration des Bergers*, peinte pour les Portinari, agents des Médicis en Flandre, par Hugo van der Goes[1], reconnaîtra, à la suite du professeur de Gand, le grand peintre Gantois dans *l'Adoration des Mages* de Monforte. Ces deux *Adorations de l'Enfant*, celle que Vasari et Guichardin avaient admirée, et celle qui vient de sortir de l'oubli, se ressemblent d'abord par leur grandeur. Grandeur matérielle : sur le tableau de Monforte, qui a 1m50 de haut sur 2m47 de large, comme sur le triptyque de Florence, les personnages paraissent être de taille naturelle ; ils le seraient exactement, s'ils avançaient tout à fait au premier plan, à l'aplomb du cadre. Grandeur humaine et religieuse. Les bergers de Florence, les rois de Monforte représentent deux castes aussi différentes que possible : pourtant, les uns et les autres appartiennent à une même race, taillée en force ; ils ont les mêmes mains, larges et courtes. Mais ces mains redoutables n'ont rien de menaçant ; les visages sont graves et les regards sont doux. Personne ne confondra ces hommes avec les maigres et tristes hères de Thierry Bouts, ou les êtres candides et puérils qu'a peints Memling. Seuls, quelques personnages de la grande œuvre des deux van Eyck, le retable de Gand, où le saint Jean-Baptiste géant et les prophètes ou les druides barbus sont si forts et si majestueux, semblent les ancêtres des hommes qui peuplent les tableaux de Hugo van der Goes. Le jeune peintre Gantois a dû longuement méditer devant le retable de l'église Saint-Jean (aujourd'hui Saint-Bavon), près duquel il a grandi ; les figures dont il s'est souvenu le plus fidèlement sont celles qu'avait animées, comme d'un souffle d'outre-tombe, l'aîné des deux frères, mort avant l'achèvement de l'œuvre. Comment Hugo, qui n'apparait pas dans les documents avant 1465 et qui a peint le triptyque des Portinari vers 1475, a-t-il pu recueillir, par delà Jean van Eyck, l'héritage du grand et mystérieux Hubert, qui meurt en 1426 ? Nous l'ignorerons peut-être toujours.

de la collection : *España, sus monumentos y artes* (*Galicia*, 1888, p. 1052-1056). L'érudit galicien attribuait à Philippe van Orley le chef-d'œuvre, qui était mis à Monforte sous le nom de Rubens. Une première photographie du tableau a été publiée à Madrid dans le *Nuevo Mundo* du 7 juillet 1910. Un article descriptif a paru le 15 septembre 1910 dans la *Ilustracion española y americana* du 15 septembre, sous la signature de M. Mendez Casal, de Monforte. L'auteur annonçait qu'il allait donner une étude à la revue *les Arts anciens de Flandre* ; je ne l'ai pas encore vue.

1. Ce tableau est reproduit plus loin, p. 63, dans l'article sur *l'Influence flamande chez Ghirlandaio*.



Rois et bergers ne sont pas pour maître Hugo les figurants maussades ou distraits des Nativités de Roger van der Weyden ou de Bouts. Ces hommes s'approchent du grand mystère comme d'un sacrement d'amour. Leurs regards, leurs attitudes disent qu'ils ont entendu les anges qui leur parlaient dans les lointains du triptyque, ou qu'ils ont suivi l'étoile que nous ne voyons pas. Le peintre a senti passer en lui toute leur pieuse tendresse, lorsqu'il a caressé le petit corps nacré du nouveau-né et le duvet de sa tête soyeuse. Il communique encore, après cinq siècles, aux hommes de bonne volonté les émotions religieuses qu'il exprima avec la gravité profonde de son art viril, jusqu'aux années de crise, à jamais obscures, qui le conduisirent au couvent du Rouge-Cloître, où il continua de peindre sous le froc, comme un Fra Bartolommeo des Flandres, et où il mourut fou.

L'âme du croyant se révèle à nous et se laisse reconnaître dans *l'Adoration des Mages* de Monforte, comme dans l'*Adoration des Bergers* de Florence, sans que peut-être les mots soient capables de la saisir. L'œuvre du peintre est, dans les deux tableaux, également riche, savante et noble.

La magnificence du tableau de Monforte était encore cachée, il y a deux ans, sous d'épaisses couches de vernis bitumineux. Un lavage sommaire à l'eau tiède, que le prieur des *Escolapios* eut l'idée d'essayer, a fait ressortir les couleurs anciennes. Il est vrai que l'opération a fait reparaître aussi quelques repeints du XVII[e] ou du XVIII[e] siècle. Le costume du roi nègre est encore englué du vernis qui a résisté à l'éponge. La robe de la Vierge a été barbouillée d'un bleu noir qui a éteint l'outremer. Au-dessus du vieux roi, dont le barbouilleur a recouvert les cheveux blancs d'une étoupe grise, les figurines de l'arrière-plan, l'homme barbu et les deux jeunes gens sont à peu près complètement repeints. Cependant, tel qu'il est, le tableau a peut-être moins souffert que *l'Adoration des Bergers*, sur laquelle se sont exercés depuis longtemps les restaurateurs florentins. Les couleurs ont assez retrouvé de leur éclat pour composer, comme à l'origine, un accord simple et solennel.

La note autour de laquelle se groupent le grave concert des couleurs est le velours écarlate du manteau du vieux roi, largement étalé au milieu du tableau ; le voisinage des manches de brocart vert et or donne au

rouge plus de richesse, et à la fourrure d'hermine plus de douceur. Toutes les autres couleurs sont assourdies et assombries, à l'exception d'un bleu très clair, le bleu même du ciel, dans le paysage lointain, qui semble voltiger depuis les yeux rieurs de l'Enfant et le pan du manteau de la Vierge qui est en lumière jusqu'aux iris dont la touffe s'élève derrière le saint Joseph, et jusqu'au bonnet de l'un des hommes dont les têtes apparaissent derrière le roi nègre. La robe de la Vierge est d'un violet brunâtre: la tunique de saint Joseph d'une laque violacée. Son manteau de drap blanc est bleuté et reste en demi-teinte. Son capuchon est brun, comme son bonnet. Le superbe roi à barbe blonde porte une houppelande d'un brun très sombre, fourrée de martre: l'énorme bonnet rejeté en arrière, dans lequel il a passé sa couronne, est d'un velours rouge très foncé. Le page blond qui lui présente une coupe dissimule presque complètement sa manche de damas blanc sous son manteau rouge violacé, et c'est à peine si l'on entrevoit le bleu céleste de son pourpoint. En regardant de près le surtout du roi nègre, par les éclaircies du vernis boueux, on en peut distinguer la soie, qui est vert olive, comme les chausses à bouts pointus. Les fausses manches de velours cramoisi, dont les grandes arabesques se dessinent sur un fond d'or bouclé, restent, malgré leur magnificence, moins éclatantes que la houppelande du vieux roi, centre coloré du tableau.

Les étoffes et les fourrures de prix, les agrafes incrustées de pierreries, les escarcelles cousues de perles, les épées à poignée de cristal de roche, les hanaps finement bosselés au repoussé, la grande coupe quadrilobée, qui est posée à côté du royal bonnet de martre, et au fond de laquelle brillent des pièces d'or, toute cette richesse princière est mise en valeur avec l'incroyable perfection dans le rendu des matières précieuses qui était, depuis les Van Eyck, le triomphe de la virtuosité flamande. Le peintre a mis le même soin à détailler les plus humbles choses, les fleurettes, les menus cailloux, avec leurs rognons de silex, les brins de paille que l'on retrouve dans la crèche de *l'Adoration des Bergers*, sur le tableau de Florence, avec la botte encore liée. Mais, si précis que soit le pinceau, il ne s'attarde pas à des petitesses de miniaturiste: la touche est « à l'échelle » du grand tableau: la couleur liquide et limpide a la franchise de la fresque.

Les premiers rhétoriqueurs qui se sont mis à distribuer la gloire aux

peintres flamands, comme avaient fait les humanistes d'Italie, ont vanté en Hugo le dessinateur. Il est vrai que, dans l'*Adoration des Mages*, le « trait » est admirable de sûreté et d'autorité. Il joue les difficultés, il cherche les raccourcis. Les mains, surtout les mains viriles, toutes construites d'après le même modèle, se présentent comme les aspects multiples d'un même problème artistique, étudié et repris avec acharnement. Autour de la main gauche du roi nègre (fig. 2), on peut distinguer un bourrelet dans le stuc qui couvre le panneau : l'artiste, mécontent de son ouvrage, l'a raclé et a remis une nouvelle couche de stuc pour y redessiner la main. Ce repentir est l'un des plus curieux et des plus significatifs que l'on puisse noter dans l'art flamand du xv[e] siècle. Mais ces mains, vrais modèles de dessin ferme et franc,



Fig. 2. — Hugo van der Goes.
Détail de « l'Adoration des Mages » de Monforte.

ne sont pas immobilisées dans leur contour. Elles font partie d'un monde où chaque chose a sa masse, son action ou sa résistance. Lorsqu'elles ont saisi une coupe d'or, nous sentons qu'elles ne la lâcheront pas. Même

lorsqu'elles s'avancent dans le vide, ces mains dont le pouce est si long et si fort, elles semblent palper l'air avec des gestes de sculpteur.

L'architecture, dans le tableau de Monforte, n'est pas un décor, ni le paysage un fond, comme dans *l'Adoration des Mages*, qui est à Munich, et qui représente la pure tradition de Roger van der Weyden dans l'œuvre d'un disciple. Les murs en ruine enveloppent le groupe majestueux et lui font un cadre en profondeur. Le peintre accuse la perspective, en traçant avec soin les lignes de l'appareil qui accompagnent la « fuite » du mur; il met en raccourci deux pots vernissés, dans un trou de la muraille, aussi bien que les mains qui tiennent les coupes d'or. Les personnages mêmes ne restent pas étrangers à l'architecture. Le mur, derrière le vieux roi qui marque le milieu du tableau, est animé de figurines. Des trouées laissent voir, encore plus loin, les cavaliers à l'abreuvoir, les bergers sur la colline, les arbres et le ciel. Perspective linéaire et perspective aérienne s'unissent pour reconstituer sur le grand panneau une réalité solide dans une atmosphère transparente et un peu sèche. La lumière joue au premier plan, comme dans les lointains; elle modèle les mains puissantes qui se détachent sur les vêtements sombres, comme traversées par un rayon.

Cette manière simple et forte de peindre le relief dans l'espace, il est facile de la reconnaître dans *l'Adoration des Bergers* de Florence; on ne la retrouvera pas dans les œuvres des contemporains flamands de Hugo. Ces patients ouvriers du pinceau ont reproduit avec la même exactitude la surface des choses et ses aspects changeants selon la diversité des matières; ils ont donné parfois plus de finesse et de légèreté aux lointains. Aucun d'eux ne semble s'être attaché avec autant d'énergie à exprimer la masse et la profondeur. L'art dont *l'Adoration des Mages* de Monforte est l'exemple le plus frappant, cet art qui veut ajouter aux prestiges de la couleur flamande une solidité de sculpture et d'architecture, n'a, en son temps, d'égal qu'en Italie.

Il est vrai que Hugo van der Goes fait des fautes. Les anges de *l'Adoration des Bergers*, le saint Joseph de *l'Adoration des Mages*, sont un peu trop petits pour la place qu'ils occupent, au premier plan. Le tracé même des lignes fuyantes ne se superpose pas exactement à l'épure facile qu'aurait tracée un Florentin, muni des principes de Brunellesco. Cependant *l'Adoration des Mages*, plus que *l'Adoration des Bergers*, fait penser à







l'Italie par la science et par sa noblesse du dessin. Où trouver dans les Flandres cette fierté d'allure et de types? Ce jeune roi, au visage basané, n'est-ce pas un « More de Venise »? Derrière lui, ces deux portraits de notables ne sont-ils pas groupés et dessinés comme pour prendre place dans une fresque de Ghirlandaio? Le bel enfant qui montre un peu plus bas son visage en fleur, n'est-il pas un petit Florentin? Dans la chambre monacale où le tableau souverain se trouve aujourd'hui, posé sur le plancher et appuyé au mur, l'imagination se détourne des pays du Nord, et l'on se demande si Hugo van der Goes n'a pas suivi un jour les marchands qui voyageaient sans cesse entre Bruges et Florence, et si le peintre des Portinari n'a pas vu la ville des Médicis.

La vie et l'œuvre du plus grand maître qui ait paru dans les Flandres, après les Van Eyck, est encore un long problème qu'il ne peut être question de reprendre ici[1]. Le tableau de Monforte nous suffit. Ce tableau, où la personnalité de Hugo apparaît avec une évidence que les analyses de détail ne font que fortifier, permet de fixer les attributions données à d'autres Adorations des Mages.

Le petit triptyque de la collection Liechtenstein (pl. ci-contre), qui avait été rendu à Hugo lors de l'Exposition de Bruges, en 1902, est en effet l'œuvre du même peintre que le tableau de Monforte[2]. Les rois ont les mêmes types, la même note dominante est posée au milieu des deux œuvres par la houppelande rouge du vieux roi; la touche a, dans le petit tableau, la même franchise et le même accent que dans le grand. Il ne manque pas, même, au premier plan, pour compléter les mêmes ressemblances, quelques brins de paille. M. Friedlander a cru retrouver la trace d'une autre *Adoration des Mages* de Hugo van der Goes dans une composition riche en personnages et en accessoires, dont il existe plusieurs copies; la plus remarquable, à la Pinacothèque de Munich, est de Gérard David[3]. Il est certain que l'on retrouve, dans ce tableau, avec la botte de paille de *l'Adoration des Bergers*, les types des rois Mages de Monforte. On peut y

1. Ce que l'on savait sur Hugo van der Goes, avant la découverte du tableau de Monforte, a été résumé par M. J. Destrées, dans une communication au Congrès archéologique de Gand de 1907 (brochure tirée à part).

2. Le panneau de milieu, qui est carré, a 0m22 de côté, les volets, 0m10 de large.

3. *Hugo van der Goes, eine Nachlese* (*Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen*, XXV, 1904).

reconnaître aussi, dans la plantation oblique de l'architecture, dans le dessin des lignes fuyantes et dans la gradation des plans, le souvenir immédiat des recherches les plus personnelles de Hugo van der Goes[1]. Il reste à retrouver l'original. Mais dans quelle direction le chercher? Pour *l'Adoration des Mages* de Monforte, nous ne savons pas même comment, ni quand elle est parvenue en Galice.

Le grand couvent-école, où le tableau a été retrouvé, avait été fondé pour la Compagnie de Jésus, en 1593, par la munificence d'un opulent prélat, originaire de Monforte, D. Rodrigo de Castro, cardinal-archevêque de Séville. C'est un monument solennel et froid, dont l'architecte inconnu, quelque disciple de Herrera, a voulu faire avec le granit du pays un Escurial galicien (fig. 1). Le tombeau même du cardinal, une sorte de loggia dorique, ouverte à gauche du chœur, et dans laquelle est agenouillée une statue de bronze doré, est évidemment copié des mausolées dans lesquels Pompeo Leoni a groupé, à genoux devant le maître-autel de l'église royale, les familles de Charles-Quint et de Philippe II. C'est sur l'autel d'une chapelle latérale de cette église (la seconde à gauche de l'entrée) qu'était placée, il y a deux ans, *l'Adoration des Mages*, à peu près invisible dans l'ombre et sous la glu des vernis. Le tableau était-il là depuis la fondation du monument? Il faut observer que le testament du fondateur ne le mentionne pas dans la liste des tableaux légués au couvent, et parmi lesquels figure un *Saint François* du Greco, signé, que l'on peut voir encore dans l'appartement du prieur[2]. Un des comtes de Lemos qui ont eu, avant les ducs d'Albe, le patronat du couvent, a pu faire don à l'église d'un tableau ancien et encombrant qu'il possédait dans son palais.

1. Les types des rois Mages de Monforte se retrouvent dans une *Adoration des Mages* de la Galerie de Bath, dont une photographie a été publiée dans le *Connaisseur*, en 1904 (X, p. 183), sous le nom de Memling, et qui a été exposée au Guildhall en 1906. M. Destrées, après M. R. Fry, avait reconnu dans ce tableau des souvenirs de Hugo. Les personnages sont vus à mi-corps. Le type de la Vierge est imité du Maître de Flémalle.

2. « Ytem mando que las imagenes que yo tengo.... e otra de *San Francisco que tiene una calavera* en las manos y a los pies su compañero (cité par D. M. B. Cossio dans son livre définitif sur *le Greco*, Madrid, 1908, p. 576, n° 143). Ce *Saint François* est un des meilleurs exemplaires d'un tableau que le Greco a reproduit à la douzaine (Cossio, pl. 102). La seule *Adoration des Mages* qui soit expressément citée dans le testament du Cardinal est une *miniature* sous verre, que D. Rodrigo de Castro avait dans son oratoire, avec six autres. La série de ces miniatures (« siete tableros de iluminacion ») formait un petit retable devant lequel le cardinal disait la messe. Le passage du testament est reproduit *in extenso* par M. Murguia, p. 1063, n. 1.

Le tableau, tel qu'il est et tel qu'il était dans la chapelle ou sa niche, creusée dans des platras, reste vide, n'était pas complet. Son large cadre, mouluré et doré, porte les gonds de fer sur lesquels tournaient les volets d'un triptyque. Dans quel recoin des Espagnes retrouvera-t-on les deux panneaux sur lesquels Hugo van der Goes a peint des donateurs agenouillés, devant des saints debout, et qui doivent mesurer, sans le cadre ancien, $1^{m}50$ de haut sur $1^{m}10$ de large ?

L'Adoration des Mages forme elle-même un retable assez bas pour sa largeur. On l'imaginerait volontiers exhaussé sur une prédelle. Or, il existe, au musée de Berlin, un tableau de Hugo van der Goes qui est encore beaucoup plus bas que le tableau de Monforte ($0^{m}97$ de haut). Ce tableau, une *Adoration des Bergers*, a exactement la largeur de *l'Adoration des Mages* de Monforte, à quelques millimètres près ($2^{m}46$ à $2^{m}47$).

Le tableau du musée de Berlin provient d'Espagne. Au milieu du XIX[e] siècle, Passavant et Cavalcaselle l'ont vu à Madrid, au musée de la Trinidad, où il était exposé temporairement. Il faisait déjà partie des collections d'un infant qui avait su choisir, avant les antiquaires, dans les richesses inconnues des églises. Quand M. Bode eut la satisfaction de faire entrer ce Hugo van der Goes au Musée de l'Empereur Frédéric, — c'était en 1903, — il remarqua les proportions insolites du grand panneau et pensa qu'elles avaient dû être dictées par une disposition particulière de l'autel ou de la chapelle[1]. Mais un tableau aussi long et aussi bas était-il fait pour rester seul ? Imaginons qu'il ait fait office de prédelle, et transportons-le, par l'intermédiaire des photographies, au-dessous de *l'Adoration des Mages* de Monforte. Les deux panneaux rapprochés, qui se superposent exactement pour la largeur, forment un ensemble qui peut satisfaire également la théologie et l'art (fig. 3). Les deux prophètes qui, à droite et à gauche de la prédelle, se tournent vers les fidèles pour tirer le voile vert des temps et montrer le mystère de la Nativité, se trouvent être de la même taille que les rois du retable supérieur. Les bergers qui sont venus les premiers adorer l'Enfant, et les rois qui leur ont succédé, se placent dans l'ensemble de l'œuvre comme dans le retable de Gentile da Fabriano, où *l'Adoration des Bergers* figure, avec deux autres scènes, sur la prédelle de l'éblouissante *Adoration des Mages*.

1. *Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen*, XXIV, 1903.

Il est vrai qu'on ne connaît pas dans l'art flamand de retable ainsi composé, et que, même en Italie, on ne peut citer aucune prédelle qui soit aussi grande par rapport au tableau qu'elle doit compléter. Il est certain, d'autre part, que *l'Adoration des Bergers* n'a pas été exposée dans l'église du collège de Monforte : il n'y a pas de place pour une prédelle dans la niche qui reste vide après l'enlèvement de *l'Adoration des Mages*. La tentation reste forte, cependant, de réunir en un seul retable les deux grands panneaux de Berlin et de Monforte.

L'Adoration des Bergers, du musée de Berlin, n'est pas contemporaine de celle qui a été peinte pour les Portinari. L'œuvre est moins sévère et moins mélancolique que le tableau de Florence; elle nous montre des types moins populaires, des visages plus doux et des regards plus heureux. Quel est celui des deux tableaux qui a été peint le premier? Dans l'œuvre du maître, dont nous connaissons la fin douloureuse, il se peut, comme M. Bode serait disposé à le croire, que le réalisme pitoyable aux misères des humbles ne se soit dégagé que tardivement des spectacles de noblesse et de sérénité. Il est difficile de savoir si *l'Adoration des Bergers* de Berlin doit être placée avant ou après celle de Florence. Quoi qu'il en soit, elle a été peinte à peu près en même temps que *l'Adoration des Mages* de Monforte. Sans parler des deux compositions, étendues dans le sens de la largeur avec la même aisance, nous trouvons dans les deux tableaux le même coloris et les mêmes visages : le prophète de gauche n'est autre que le roi à barbe blonde. Si, d'un tableau à l'autre, le saint Joseph a un peu changé, le visage jeune et plaisant de la Vierge et le joli corps de l'Enfant sont presque identiques, alors qu'ils ne ressemblent guère à la femme du peuple, sérieuse et triste, et au pauvre petit que l'on ne peut regarder sans émotion sur le tableau de Florence.

Le rapprochement que suggère la simple mesure des deux tableaux de Berlin et de Monforte, et qu'une comparaison attentive des deux tableaux ne fait que resserrer, n'a pu échapper à l'illustre savant qui est comme un chancelier d'Empire pour les Musées prussiens. Il est permis de croire que ce simple chiffre, — 2m46 de largeur, — a été un des arguments qui ont attiré entre les mains de M. Bode la somme énorme qu'il a pu offrir pour que *l'Adoration des Mages* de Monforte vînt rejoindre, au bord de la Sprée, *l'Adoration des Bergers* peinte par Hugo van der Goes.

Où verrons-nous le tableau tant convoité à la fin de l'année qui commence ? L'acheteur a compté le prix ; mais, — le cas est beau pour un





Fig. 3. — Reconstitution hypothétique de la partie centrale d'un triptyque de Hugo van der Goes,
au moyen de « l'Adoration des Mages » de Monforte
et de « l'Adoration des Bergers » de Berlin.

juriste, — il n'a pas rencontré de vendeur. Le « million » de Monforte est *res nullius*. Les religieux qui sont chargés de l'enseignement depuis

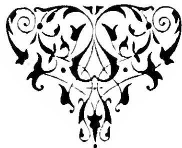
moins de quarante ans (1873), dans le collège du cardinal, sont à la fois soutenus dans l'affaire et maintenus en tutelle par de grands seigneurs qui invoquent un patronat illusoire et périmé. Le couvent lui-même ne peut pas alléguer, pour revendiquer la propriété du tableau, un titre qui remonte au fondateur. Les *Escolapios* sont-ils même les héritiers des Jésuites qu'ils ont remplacés dans une maison abandonnée depuis un demi-siècle ? Le couvent de Monforte, comme tous ceux de la Compagnie, a été confisqué deux ou trois fois. N'est-ce pas à l'État qu'il doit appartenir, avec ses biens meubles, en vertu de la confiscation ?

Si le gouvernement espagnol veut agir, qu'il ne tarde pas. Le tableau a beaucoup souffert du temps, et un peu du nettoyage récent qui l'a remis en lumière. Les panneaux ont joué : la pellicule de cette couleur plus précieuse que les émaux s'écaille en vingt endroits[1]. Le chef-d'œuvre a besoin des soins patients d'un spécialiste : il ne peut les recevoir que dans une capitale.

Lorsque le tableau aura achevé sa cure à Madrid, un palais devrait s'ouvrir devant sa majesté royale. Je souhaite de voir dans quelques mois au petit musée de l'Escurial la grande *Adoration des Mages* de Hugo van der Goes, qui retrouverait là un grand tableau flamand, son contemporain et son égal en noblesse : la *Descente de croix* de Roger van der Weyden.

E. BERTAUX

1. Quand j'ai vu le tableau dans la chambre du prieur, plusieurs des visages étaient à demi-cachés sous des morceaux de journal collés à la gomme. C'était l'envoyé du musée de Berlin qui avait appliqué ces emplâtres sommaires avant de mettre le lourd tableau dans le wagon qui l'attendait... On a bien voulu décoller pour moi les papiers devenus inutiles, et j'ai pu juger de l'étendue du mal.



LE BEFFROI DE DOUAI, PAR COROT

Corot avait passé à Paris tout le temps du siège, contribuant à la défense comme pouvait le faire un homme de 75 ans : il donnait sans compter, avec sa générosité cordiale et simple, un jour pour les pauvres, un autre pour les ambulances, un autre encore « pour la confection des canons nécessaires à chasser les Prussiens des bois de Ville-d'Avray »[1]. La Commune même n'avait pu le décider à s'éloigner. Il fallut toutes les instances d'Alfred Robaut pour que Corot consentît à gagner le Nord. Le plaisir de revoir des paysages qu'il aimait finit par le tenter : quel meilleur remède aux tristesses de l'heure présente pour celui qui, sur son lit de mort, pensait à la nature en jetant les yeux sur un panier garni de lierre qu'on lui avait donné, et disait : « Heureusement, il nous reste *ça* pour nous soutenir jusqu'au bout ! »

Il se mit en route le 1er avril. Avant de s'installer à Arleux, dans une maisonnette louée à son intention, il séjourna quelque temps à Arras, chez Desavary, gendre de son ami Dutilleux, puis à Douai, chez M. et Mme Robaut. La maison des Robaut formait l'angle de la rue Pont-à-l'Herbe et de la rue Clovis ; là, d'une fenêtre du 1er étage, Corot peignit le tableau dont la *Revue* publie aujourd'hui la gravure[2]. Ce fut l'ouvrage d'une vingtaine de séances, de 2 à 6 heures de l'après-midi. Le 8 mai 1871, il écrivait à Desavary : « Je mets la dernière main au *Beffroi de Douai*, œuvre splendide ». L'éloge que Corot décernait à sa toile en plaisantant, nous pouvons le reprendre : *le Beffroi de Douai* est une peinture merveilleuse. M. Roger Favier en a rendu, avec une délicatesse et un art remarquables, le sentiment et les valeurs. Mais le noir et le blanc ne peuvent que suggérer

1. Tous les renseignements donnés ici sont tirés du catalogue de l'œuvre de Corot par A. Robaut (Paris, 1905), et de la belle vie du peintre que M. Moreau-Nélaton a placée en tête de ce catalogue.

2. *Le Beffroi de Douai*, resté entre les mains des [illegible] de Corot, fut acquis par le Louvre à la vente Robaut en 1907, au prix de [illegible] francs. Il mesure [illegible] (n° [illegible] du catalogue Robaut).

la ravissante couleur du tableau, son exécution à la fois libre et patiente, son précieux émail. La rue s'en va dans une ombre transparente, entre les maisons blondes coiffées de tuiles; au fond le beffroi gris sous ses ardoises et ses boules d'or baigne dans un ciel bleu où passent des nuages. Il fait calme et doux. Du côté du soleil, les boutiques ont baissé leurs stores; un drapeau pend au-dessus d'une porte; des gens passent; un paysan qui conduit un cheval blanc cause avec une femme, non loin de la devanture sombre où l'on peut lire « Armes de chasse »; sur l'appui de la fenêtre à gauche, contre le chassis vert, fleurissent deux géraniums rouges. Ces éléments si simples, si réels, et que le peintre n'a pas transformés, suffisent à composer un chef-d'œuvre. Corot n'a jamais peint de plus beau tableau d'après nature : il arrive à nous toucher aussi bien qu'avec une *Vue prise des jardins Farnèse*, enrichie pourtant de toute la splendeur romaine; et je crois que personne n'a rien peint de pareil. Un seul homme a su fixer comme lui l'insaisissable poésie dont la lumière septentrionale pare une ville modeste et sans éclat, celui-là même auquel nous pensons malgré nous devant *la Femme en bleu* ou *la Toilette*, le mystérieux Vermeer. Dans *le Beffroi de Douai*, l'atmosphère, le ciel, la qualité des tons, la valeur, en particulier, des noirs profonds sur le jaune du sol ou des façades, tout appelle le souvenir de la *Vue de Delft*. Le Hollandais est plus volontaire et plus grave, le Français plus subtil, et, dès que leur imagination travaille à l'atelier, ils sont loin l'un de l'autre, mais à tous deux la nature a fait les mêmes confidences, livré les mêmes secrets.

On se sent pénétré d'étonnement et d'admiration en songeant que le tableau du Louvre est l'œuvre d'un vieillard. Seuls les plus grands maîtres conservent au seuil de la mort une telle fraîcheur de sensibilité. Dans les compositions, dans les « Souvenirs », exécutés par Corot à la fin de sa vie, on devine parfois son âge; devant la nature, il demeure éternellement jeune. « Je prie tous les jours le Bon Dieu, disait-il à quelqu'un, précisément en 1871, qu'il me rende enfant, c'est-à-dire qu'il me fasse voir la nature et la rendre comme un enfant, sans parti pris. » Sa prière fut exaucée jusqu'au dernier jour; il l'avait bien mérité.

P. A.



LES SCULPTEURS RUSSES

ÉLÈVES DE NICOLAS-FRANÇOIS GILLET



Fig. 1.
N.-F. Gillet. — Vase décoratif
Palais de Pavlosk.

Le gouvernement russe, qui a souvent fait appel à des artistes étrangers, fut rarement plus heureux que le jour où il fit venir Nicolas-François Gillet. « Invité à concourir à l'établissement de l'Académie des Beaux-Arts », Gillet, arrivé le premier de tous ses confrères français, résista au climat et passa vingt années en Russie. Il créa la classe de sculpture, présida à son développement, et obtint des résultats magnifiques. Avant lui, aucun Russe ne sculptait, car, depuis le moyen âge, la sculpture, bannie des églises, était tenue en suspicion; quand il quitta Saint-Pétersbourg, il avait le droit d'écrire, dans sa demande de congé : « Un grand nombre de maîtres adroits s'est formé auxquels aucune aide étrangère n'est plus utile ». Tous ces maîtres passés par sa classe, qu'il recommanda à d'anciennes connaissances quand ils allèrent à l'étranger, et dont il put, dans certains cas, surveiller ensuite le progrès à Paris, constituent une véritable « école », la plus nombreuse peut-être que la Russie ait connue, et, à coup sûr, une des plus savantes

et des plus brillantes. Tous ont montré du talent et du goût; ils ont laissé un nom. Ils rivalisèrent en somme victorieusement avec les peintres formés par l'Académie, qui furent moins nombreux, moins cohérents et moins heureux dans leurs œuvres. Ils ont fait si noblement honneur à leur maître, — surtout Choubine, Tchédrine, Kozlovski, Martoss et Prokofiév, — que l'on peut se demander si le professeur n'a pas été pour beaucoup dans leur apparition. Un critique russe, qui a récemment examiné l'œuvre de Gillet, reconnaît en lui avec raison « un beau styliste, possédant admirablement la technique de son art et qui a su la transmettre à ses élèves ».

Ce sont là des motifs suffisants de résumer la carrière de Gillet en Russie, en précisant certains points de sa vie, et de tracer les silhouettes de ses disciples les plus remarquables.

Lorsque Gillet, à la date du 5 novembre 1757, obtint un congé pour se rendre en Russie, il était sculpteur du roi et académicien depuis le mois d'avril de cette même année. Il avait terminé pour le service royal, au prix de 5.000 livres, deux figures laissées inachevées par Vinache, et il venait d'exposer au Salon le marbre de son morceau de réception, *le Berger Pâris*, actuellement au Louvre. Quelque dix ans plus tôt, Gillet avait été envoyé à Rome comme pensionnaire, sur la désignation de M. de Tournehem, après avoir « balancé deux fois le premier prix » qu'il avait « manqué faute d'une voix », en 1743 et en 1745. Il se trouvait dans la Ville éternelle lors du fameux carnaval de 1748 dont Vien a gravé la cavalcade; ses camarades au Palais Mancini furent Larchevêque et Saly. Rentré vraisemblablement à Paris au bout de ses trois années de séjour à l'Académie de France, pourquoi Gillet renonça-t-il si vite à y exercer ses talents ? On ne sait. Il doit peut-être à son manque de persévérance, plus qu'à toute autre cause, de n'occuper aujourd'hui, parmi les sculpteurs français ses contemporains, qu'une place secondaire.

Il ne semble pas, — du moins les lettres de de Troy sont-elles muettes à ce sujet, — que Gillet se soit particulièrement distingué à Rome. A son retour, il se trouva peut-être enveloppé dans le discrédit qui commençait à atteindre les œuvres de son maître, l'acrimonieux Lambert-Sigisbert Adam. Dans un temps où l'abbé Leblanc écrivait que jamais la

France ne fut plus riche en habiles sculpteurs, il fallait des qualités singulièrement brillantes pour se maintenir en face de Bouchardon, de Pigalle, de Vassé, des Adam, ou pour se mettre en ligne avec Falconet et Pajou. Gillet, à en juger par les maigres travaux qu'il avait obtenus pour le roi, ne devait pas disposer de fortes protections : aussi ce Lorrain calme, qui avait déjà 48 ans[1], dut-il aisément prêter l'oreille aux racoleurs de l'impératrice de Russie. Ses compatriotes, les Adam par exemple, n'avaient-ils pas l'habitude de chercher fortune



Fig. 2. — N.-B. Delapierre.
Portrait de N.-F. Gillet (1770).
Saint-Pétersbourg, Académie des Beaux-Arts

1. Nous sommes heureux de pouvoir donner ici l'acte de naissance de N.-F. Gillet, qui n'a jamais été publié, croyons-nous. Le congé du sculpteur pour aller en Russie et le procès-verbal de sa réception à l'Académie le disaient expressément « natif de Metz » ; pourtant, plusieurs écrivains l'ont fait naître à Paris, où nos recherches ont naturellement été vaines. En outre, Gillet, se rajeunissant ou n'ayant plus, sur la fin de sa vie, le souvenir exact de l'année de sa naissance, allégua dans plusieurs actes notariés qu'il était né « le 31 mars 1712 ». L'acte de naissance suivant, qui nous a été envoyé par M. Rœrig, directeur des Archives de Metz, résoud tous les doutes. Cet acte figure dans les registres de la paroisse Saint Eucaire :

« 1709, mars. Nicolas-François, fils de François Gillet et de Catherine Michelet sa femme, ne le 2e mars, a été baptisé le 8e dudit mois. A eu pour parrain le sieur Nicolas Evrard et pour marraine delle Françoise Gillet, qui ont signé. »

En 1712, le 21 février, — ce qui avait peut-être amené la confusion de Gillet, — était née sa sœur Marie Catherine; dans l'acte de naissance de cette sœur, François Gillet, le père, est qualifié de sculpteur; le père de la marraine, nommé Nicolas Jaumont, également. On remarquera que l'année de la naissance de N.-F. Gillet est inexactement donnée dans l'inscription russe du portrait que nous reproduisons (fig. 2).

dans les cours du Nord, et Saly, condisciple de Gillet, plus jeune que lui de cinq ans, n'avait-il pas tout récemment trouvé à Copenhague un emploi aussi intéressant qu'honorifique et fructueux?[1].

Gillet, engagé aux appointements de 1.200 roubles pour professer la sculpture, espérait sans doute recueillir en Russie bon nombre de commandes. Moins de trois mois après son arrivée à Pétersbourg, nous le voyons offrir ses services à la chancellerie des Bâtiments impériaux. Il fut chargé d'exécuter pour le Palais d'Hiver des ornements dont il dut soumettre les dessins au maître de l'œuvre, le comte Rastrelli[2]. Dans les documents russes actuellement publiés, on trouve ensuite une commande de trophées, de figures de plomb et d'ornements de poêles[3]; Gillet fit aussi des vases de marbre d'un élégant dessin, au nombre de quatre, pour le palais de Pavlosk (fig. 1 et 3).

Mais s'il comptait sur de grands ouvrages, le sculpteur dut être déçu. Nommé professeur en titre, confirmé dans ce poste quand l'Académie fut réorganisée par Catherine II, devenu ensuite membre du Conseil, puis adjoint à recteur (c'est le titre qu'il porte dans l'inscription du portrait que nous reproduisons), et ayant vu ses contrats renouvelés, les grands travaux ne lui en échappaient pas moins : lorsque Catherine voulut élever à Pierre le Grand le monument que l'on sait, elle fit pressentir Saly avant d'appeler Falconet (1766). Gillet, à vrai dire, ne s'était pas montré très heureux dans le buste en marbre du grand empereur que conserve l'Ermitage; il y a suivi assez platement les portraits de Caravaque, en les contrôlant peut-être vaguement sur un des masques du tsar moulés de son vivant, et il semble, dans les détails, avoir voulu rivaliser d'italianisme avec Rastrelli le père. Peut-être aussi réussit-il mal le modèle d'une statue funéraire destinée à embellir la tombe de Pierre le Grand et celui d'une autre statue du tsar avec Minerve; nous n'en pouvons juger : ces deux modèles, exécutés en cire et en plâtre bronzé (1760), ne figurent plus au musée de l'Académie des Beaux-Arts, où ils se trouvaient jusqu'au milieu du siècle dernier.

1. En 1760, la même fortune allait échoir en Suède au second condisciple de Gillet, Pierre-Hubert Larchevêque. — Sur le séjour de Saly à Copenhague, voir l'article de M. Lespinasse, *Deux architectes français en Danemark, les frères Jardin*, dans la *Revue*, t. XXVIII, p. 114.

2. *Les Trésors d'art en Russie*, 1906, p. 135.

3. La commande était de 2 000 roubles (*Ibidem*, p. 155). Elle se rapporte à l'année 1770.

Gillet fut chargé de quelques bustes : en 1765, celui de Catherine, à l'occasion de la pose de la première pierre de l'Académie, et, pour la même solennité, celui du tsarévitch Paul Pétrovitch. Il avait fait aussi un buste ferme et large d'Ivan Chouvalov, le promoteur de l'Académie (fig. 4). Il prit part à un concours pour l'érection d'un monument de Catherine II, à



Fig. 3. — Nicolas-François Gillet. — Détail d'un vase décoratif
Palais de Pavlosk

Tver. Enfin, une petite statue allégorique en terre cuite, *la Peinture*, dont les documents font mention, a eu aussi peu de chance que les groupes mythologiques exécutés jadis en France pour Valenton[1] : elle a disparu.

Dans le nombre des premiers professeurs, plus ou moins passagers, plus ou moins sérieux, de l'Académie, — et à côté de Vallin de La Mothe, venu peu d'années après lui et dont le séjour fut presque aussi long,

1. *Zéphire et Flore, Diane, Vertumne et Pomone.*

Gillet tenait du moins en Russie un rang des plus honorables. A la mort de Lossenko, en 1773, l'ancienneté le désignait pour le poste de directeur de l'Académie : le sculpteur messin se récusa pourtant, donnant pour raison qu'il n'avait pas les qualités d'un administrateur[1]. Fut-ce par manière de compensation ou par simple courtoisie, à la solennité artistique du 4 septembre 1774, que présida le grand-duc, et où il fut pourvu à la direction de l'Académie, les deux filles de Gillet, Félicité et Sophie, furent toutes les deux agréées[2]. Le plus ancien élève de Gillet, Fédote Choubine, reçut également ce jour-là l'agrément de l'Académie.

En cette année 1774, notre compatriote, plus que sexagénaire, était parvenu à tout ce qu'il pouvait atteindre en Russie, et il allait y avoir fourni vingt années de service. Il n'est donc pas surprenant qu'il ait, peu après, demandé son congé (juillet 1777). Outre la raison que nous l'avons vu invoquer au début de cet article, il alléguait qu' « après les grands travaux qu'il a faits, il veut se reposer ». Une pension viagère de 400 roubles lui fut allouée ; il se retira à Paris, où il demanda à diriger les pensionnaires de l'impératrice. En 1779, on le trouve en effet installé à Paris[3]. Il portait le titre qu'on lui a parfois contesté, et auquel il avait parfaitement droit, d'« ancien directeur », voire d'« ancien premier directeur », de l'Académie royale de Saint-Pétersbourg.

Nous n'aurions plus rien à dire des relations de Gillet avec la Russie, si les dernières années de l'artiste n'avaient été attristées par une désagréable histoire qu'il faut noter et qui ne fut pas sans occuper Catherine elle-même dans le cours de sept années.

En 1780, sous prétexte que Gillet avait touché en double les deux tiers de sa pension de 1778, l'Académie de Pétersbourg, « sans vérification, dit un critique russe moderne, et sans admettre la justification de Gillet[4] », décida de lui supprimer toute pension. Grimm représenta évidemment la

1. Hasselblatt, *Ueberblick der Entwickelung. der Kais. russ. Akademie der Kunste in St-Petersb.*, 1886, p. 86.

2. La phrase de Baemeister, relative à cet événement (*Russische biblioth.*), recopiée sans précision par Fuesseli et Nagler, a fait croire à tous ceux qui ont consulté leurs dictionnaires que Sophie Gillet fut une des agréées de l'Académie des Beaux-Arts de Paris (voir par exemple Dussieux, *Artistes français à l'étranger*, p. 548). C'est une erreur, comme l'a bien vu M. Jules Guiffrey (*Nouv. Archives de l'art français*, 1880-1881, p. 334).

3. Il signe à la séance de l'Académie le 28 décembre, et l'Almanach royal le donne comme habitant le faubourg Saint-Honoré.

4. *Trésors d'art en Russie*, 1905, p. 135.

chose à Catherine au nom de Gillet, car l'impératrice écrivit coup sur coup à son « souffre-douleur » qu'il aurait les 6.000 livres demandées pour Gillet, et qu'elle donnerait des instructions en conséquence. Les choses traînèrent cependant et Grimm dut revenir à la charge ; malgré une nouvelle réponse favorable de Catherine, ce n'est qu'en 1786 qu'elle donna catégoriquement l'ordre d'en finir au plus tôt, et ce n'est que l'année suivante qu'elle reçut quittance de Gillet : « Dixième lettre, remarqua-t-elle, et la meilleure, parce qu'elle est la dernière [1] ». Des quittances de Gillet délivrées à Grimm devant notaire, de 1789 à 1791, ont été publiées dans les *Nouvelles Archives de l'Art français;* elles montrent que Grimm payait annuellement à Gillet 2.000 livres tournois « pour lui tenir lieu de la pension de retraite ci-devant accordée et ensuite retirée par l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg [2] ». Gillet mourut peu après la quittance de 1791, le 7 février de cette même année [3] ; et, comme Grimm en avait informé l'impératrice, Catherine, déjà prévenue contre nos compatriotes et alarmée par les évé-



FIG. 4. — N.-F. GILLET.
IVAN CHOUVALOV (VERS 1760).
(Saint-Pétersbourg, Académie des Beaux-Arts.)

1. *Recueil de la Société impériale russe*, t. 23, pp. 177-423 et sq.
2. 1880-1881, p. 335.
3. *Nouvelles Archives de l'Art français*, p. 334. Malgré la précision de cette date, donnée par M. Dussieux et par M. Guiffrey, et malgré le renseignement connu d'autre part que Gillet habitait sur la paroisse de la Madeleine de la Ville-l'Évêque, nous n'avons pu retrouver son acte de décès dans les registres de cette paroisse, non plus qu'aucun acte d'ouverture de succession.

nements politiques de France, répondit que « dans l'humeur où elle se trouvait, la mort des Gillet, des Rulhière et des Falconet n'avait presque pas attiré son attention ».

Telle fut l'oraison funèbre officielle d'un homme de talent, travailleur paisible, qui avait parfaitement rempli l'office que la Russie lui avait confié.

Gillet était arrivé à Pétersbourg dans les premiers mois de 1758, juste à point pour être de la plus grande utilité à l'un des artistes les plus typiques que la Russie ait produits et qui lui font le plus d'honneur. Fédote Choubine eut, à un non moindre degré que le peintre Lévitski, le sens physionomique, et il est aussi surprenant que lui. Lévitski sortait des milieux cultivés de l'Ukraine, affinée par son contact avec la Pologne et par ses autres voisinages avec l'art latin; Choubine, comme son compatriote le célèbre écrivain et savant Lomonossov, surgit un jour des solitudes extrêmes de la Grande Russie, au milieu desquelles le port d'Arkhangel avait créé une zône d'influence européenne.

Une des plus anciennes spécialités des environs d'Arkhangel est le travail des os de morse, pauvre ivoire dont on fait des coffrets que l'on grave et que l'on sculpte; et c'est, paraît-il, dans ce métier que Choubine, fils de pêcheur, trouva d'abord à exercer sa vocation. Pétersbourg, tout naturellement, l'attirait; il y arriva dans l'hiver de 1759, à l'âge de 19 ans, accompagnant, dit la tradition, un des trains de morue qui descendaient en ce temps-là vers la capitale. Qui venait alors de Kholmogory n'avait qu'à s'adresser à Lomonossov : le grand homme présenta Choubine à Ivan Chouvalov. On le chargea à la cour d'un emploi de chauffeur de poêles; puis, on le fit inscrire à l'Académie comme élève. Au bout de cinq ans, son travail valut à Choubine la médaille d'or, c'est-à-dire le droit de partir pour l'étranger en qualité de pensionnaire impérial. Un an après, il arrive à Paris, et, en septembre 1767, il est inscrit sur les registres de notre Académie comme élève de Pigalle; deux ans plus tard, il y figure encore. En 1770, comme Choubine devait regagner la Russie, Falconet transmet à l'Académie de Pétersbourg, en y joignant son témoignage personnel, une lettre de Cochin disant que « ce serait un grand service rendu à l'art » que de l'envoyer à Rome au lieu de le rappeler[1]. Choubine obtint d'aller en

1. *Staryé Gody*, juillet-septembre 1907, p. 290.



CHOUBINE. — CATHERINE II.
Saint-Pétersbourg, Académie des Beaux-Arts.

Italie, où il séjourna à Turin, à Rome et à Bologne. Il obtint à Rome autant de succès qu'à Paris : il fit, dit un mémoire de sa femme, « beaucoup de bustes et de médaillons, et gagna 90 louis d'or[1] ». Nikita Demidov, en effet, et deux des frères Orlov, qui allaient dans la suite lui demander beaucoup de travaux, lui commandèrent leur buste en marbre ; il en fut de même du comte de Gloucester, qui lui paya le sien 500 sequins.

En 1773, le sculpteur russe rentra dans son pays en passant par Londres, où il resta six semaines : il y rencontra sans doute Joseph Nollekens, qu'il avait déjà pu connaître à Rome, et dont les bustes l'auraient, dit-on, tant soit peu influencé.

Trois jours après son arrivée à Pétersbourg, écrit sa femme, Choubine commença le buste de l'ancien vice-chancelier de l'Académie, le prince Alexandre Galitzine. L'œuvre terminée fut exposée à l'Académie, Falconet la loua et la landgrave de Hesse-Hombourg, de passage à Pétersbourg, en fit l'éloge à Catherine. Ordre fut donné de présenter le buste à l'impératrice ; Catherine appela le sculpteur, lui remit une tabatière en or et lui commanda son buste ; Choubine, dès ce moment, fut attaché à la souveraine, mais sans recevoir d'emploi. Le buste de Catherine II par Choubine est d'un modelé plein, très animé, très ressemblant ; il eut beaucoup de répliques. L'agrément à l'Académie fut la récompense officielle du sculpteur ; elle eut lieu sur la présentation d'un morceau qui semble avoir disparu et qui est le seul de ce genre dont on ait mention dans l'œuvre de Choubine, un *Jeune berger grec*.

Malgré ces premiers succès, six années allaient s'écouler avant que Choubine obtînt aucun avancement académique. Les bustes qu'il faisait de beaucoup de grands personnages étaient cependant d'une vérité manifeste ; on s'en convainc en regardant celui de son ancien protecteur, Ivan Chouvalov, ceux des Galitzine, des Chérémétiev, de Lomonossov, ceux de tant de généraux, amiraux ou ministres, Roumiantsov (fig. 6), Tchitchagov, Greig, Souvorov, le chancelier Bezborodko, celui de Barychnikov, etc. Mais Choubine, uniquement portraitiste, comme Levitski, — et il en souffrit comme lui, — eut à subir, dès le moment de leur rentrée à Saint-Pétersbourg, les intrigues de ses rivaux, un peu plus jeunes que lui, Gordieev et Tchédrine. L'un et l'autre faisaient des figures, et surent gagner

1. Baron N. Wrangel, *Catalogue du Musée* [illegible]

l'oreille du vieux président de l'Académie, Betski. Choubine dut un jour, pour ne pas tomber dans un piège, se refuser à concourir sur le thème d'Endymion que Tchédrine avait très bien traité, et, s'il n'eût acquis la protection de Potemkine, dont il fit le buste (fig. 5) et pour lequel il exécuta une Catherine en pied (pl. p. 41), il est douteux qu'il fût jamais devenu professeur. Gordiéév, son cadet de neuf ans, devint professeur en 1782 et, lorsque Potemkine demanda que Choubine fût adjoint à recteur, Betski, profitant d'une absence du favori, choisit Tchédrine[1]. Potemkine fit pourtant nommer son protégé conseiller de cour et le fit désigner pour un poste à l'Université nouvelle d'Ékatérinoslav, mais sans qu'il cessât pour cela d'être attaché à sa personne. Choubine obtint enfin le titre de professeur en 1790.



FIG. 5. — CHOUBINE. — POTEMKINE (1791).
Tsarkoé-Sélo, Amirauté.

Ce n'était pas encore le tirer de peine ni l'enrichir. Ni les effigies de Catherine, ni celle du puissant favori n'empêchent le sculpteur de s'adresser, soit à l'Académie, soit à l'impératrice, pour leur représenter, avec un accent de détresse, qu'il reste sans travail et sans traitement, que sa santé s'affaiblit et qu'il a charge de famille (1790).

1. *Les Trésors d'art en Russie*, 1902, p. 132.

Fortia de Piles, informé de la valeur de l'artiste et qui, comme Bernouilli, ne manqua pas de le visiter lors de son voyage (1790-92), nous apporte



Fig. 6. — Choubine. — Le Comte Roumiantsov (vers 179[illegible]).
Saint-Pétersbourg, Palais d'hiver.

l'écho de ses plaintes. Il le trouva dans « un étroit cabinet, dont il eût pu encore se passer, n'ayant aucune œuvre de commandée ». « Un amiral

qui a son buste à l'Ermitage », — Tchitchagov? ou Greig? — a osé lui proposer 100 roubles pour en refaire un semblable, et le seul bloc de marbre coûte 80 roubles... Les œuvres de Choubine, remarque avec raison Fortia, sont pourtant de beaucoup « supérieures aux morceaux de sculpture venus à grands frais d'Italie [sous Pierre le Grand] pour décorer le Jardin d'été ». Choubine, au total « n'avait aucun élève chez lui et pas même l'espoir de s'en attacher quelques-uns ». Potemkine, qui, à certains jours, payait généreusement, ne convenait jamais du prix d'aucun ouvrage avec les artistes et les laissait tous dans de pénibles incertitudes[1].

A l'avénement de Paul Ier, la situation de Choubine reste la même. Toujours physionomiste impeccable, modeleur décidé, plein de souplesse et de sobriété, plein d'un « esprit » qui éclate malgré sa modestie, le maître n'en est même plus aux bustes d'académiciens, de préfets de police, aux médaillons de jeunes grands-ducs et à ceux de tous les tsars de Russie qu'il avait eu à exécuter dans les dernières années du règne de Catherine. A demi-aveugle, il meurt littéralement d'inaction et de faim. Encore le malheur s'acharne-t-il sur lui! En 1801, sa maison et son atelier brûlent; œuvres et effets sont détruits. La mort ne devait délivrer Choubine que quatre ans plus tard: il avait soixante-cinq ans (12 mai 1805).

Son épitaphe porte que « le premier de tous les Russes, il sut dans le marbre assouplir la chair », et que « Rome et Bologne unirent en lui leur génie ». Ces derniers mots, grandiloquents, sont faux. Choubine est, dans le meilleur de lui-même, un réaliste: il est sans artifice, sans manière, il s'attache à rendre, sans arrangement convenu, sans parti-pris, les traits de ses modèles. Nul sculpteur en Russie ne fut portraitiste plus puissant et plus sincère.

Gordiéév et Tchédrine, dont les intrigues viennent d'être indiquées, furent gens autrement déliés que le bonhomme Choubine.

Théodore Gordiéév avait été son condisciple et ils vinrent à Paris de compagnie. Mais tandis que le séjour de Choubine se prolongeait de la façon qu'on a vue, Gordiéév rentra en Russie après avoir été pendant deux années élève de J.-B. Lemoyne. S'il revenait dans sa patrie assez

1. *Voyage de deux Français dans le Nord*, Paris, 1796, p. 199.

léger de science, semble-t-il, le fin matois entendait bien ne pas perdre son temps et s'établir solidement à Pétersbourg tandis qu'il y serait seul. Il se fit immédiatement agréer à l'Académie en lui soumettant un *Prométhée* assez médiocre, fort influencé du *Milon de Crotone* de Falconet. Falconet



Fig. 7. — Tchédrine. — Endymion (178[illegible]).
Saint-Pétersbourg, Académie des Beaux-Arts.

se trouvait alors à Pétersbourg. Gordiéév, toutefois, ne parvint pas à être académicien avant Choubine ; mais, dès qu'il eut atteint ce titre, il eut virtuellement dépassé son aîné. Au départ de Gillet, Gordiéév fut nommé adjoint à professeur, et trois ans après, huit années avant Choubine, il devint très aisément professeur en titre. Sa carrière administrative s'étendit encore ; 1794 le vit adjoint à recteur, et, en 1802, il fut recteur. Tandis que Choubine terminait sa misérable vie, l'heureux Gordiéév érigeait des

mausolées aux Galitzine, l'un au couvent d'Alexandre Nevski à Pétersbourg, et l'autre à l'hôpital Galitzine à Moscou. Il travailla aussi à quatre bas-reliefs d'assez bon style pour la façade de Notre-Dame de Kazan. Ses réussites officielles ou matérielles ne l'ont pas aidé à mettre en lumière sa personnalité : elle reste vague. C'est pour lui, bien qu'il n'ait pas fait le voyage d'Italie, qu'on aurait pu évoquer le souvenir de Bologne : Gordiéév est fade, et, certes, il affectionne beaucoup plus les « formes rondes » que ne recommandait de le faire, au dire de Lenoir, son vieux maître J.-B. Lemoyne. Il mourut en 1810.

Fédoss Tchédrine appartient à la seconde génération des élèves de Gillet, dont nous allons avoir à nous occuper maintenant. Sa formation à l'étranger, au sortir de l'Académie, différa légèrement de celle des deux artistes précédents. C'est sur Rome d'abord, et non plus sur Paris, que le gouvernement russe acheminait désormais ses pensionnaires.

Né en 1751, Tchédrine quitta Pétersbourg en 1773 et vécut deux années à Florence et à Rome, où, s'il musa un peu, on ne peut dire qu'il ait perdu son temps. Il y connut Raffenstein, lequel apparemment lui ménagea la connaissance fort utile de Grimm. En 1775, Tchédrine arriva à Paris, et on le trouve inscrit sur les registres de l'Académie de peinture et de sculpture comme élève d'Allegrain. Travaillant alors avec zèle, il fait un *Marsyas* expressif et qui a du mouvement. Ses efforts réussissent ; il conquiert, en 1779 et en 1780, une troisième, puis une seconde médaille. Bientôt, écrit par Grimm, son nom devient familier à l'impératrice : Tchédrine a sur le chantier un *Endymion* (fig. 7), qui prendra bientôt le chemin de Pétersbourg : Grimm en a vanté l'auteur, aussi bien au point de vue physique qu'au point de vue artistique. « Lâchez à votre protégé Chédrine, écrit Catherine, à l'Hercule, à l'Endymion (dans une lettre précédente, un peu trompée sur l'âge du sculpteur, elle disait : l'Hercule adolescent), 500 écus pour aller à Rome s'il le veut ou rester travailler à Paris s'il le veut encore » (1787). Mais Tchédrine souhaiterait mieux et davantage. A cela Catherine n'entend point, et elle le dit en termes propres à Grimm : « Dieu bénisse les talents du sieur Chédrine, mais le garantisse de toute pension qui ôte le talent aux artistes... » Le coquetage reprit, au reste, quand l'*Endymion* fut arrivé à l'Ermitage et eut été recueilli par Lanskoï ;

il continua quand Tchédrine fut arrivé lui-même, précédant la bibliothèque de Diderot, et lorsqu'il eut sculpté pour Grimm le buste de Catherine (1785-1787). « C'est le meilleur qui existe, finit par écrire la souveraine, — elle l'avait d'abord trouvé « guindé », et, sans doute, le fit retoucher, — mais, ajoute-t-elle, comment arrivera-t-il ? »[1] Ce buste est-il, en effet, arrivé en France ? Et y serait-il encore ? En Russie, on ne l'a pas retrouvé.



FIG. 8. — TCHÉDRINE. — VÉNUS (1795)
Saint-Pétersbourg, Académie des Beaux-Arts

Voilà donc Tchédrine aussi bien lancé que possible. Il fait des bustes, des médailles : Panine, Roumiantsov, un Galitzine, le grand-duc Alexandre, etc. ; la grande notoriété ne lui vint néanmoins que dix ans plus tard avec une statue de *Vénus* (1795). Cette *Vénus* (fig. 8) n'est pas désagréable en elle-même, mais elle donne excellemment à connaître la manière d'agir, l'adresse et la souplesse de Tchédrine. Un peu large d'épaules, malgré le mouvement qui les remonte, avec quelque chose dans le buste qui rappelle

1. *Rec. de la Soc. hist. russe*, t. XXIII, p. 258-405.

la *Vénus du Capitole*, très « antique », mais aussi très modernisée, cette *Vénus* a des jambes assez bien étudiées d'après le modèle, mais qui « portent » très exactement comme celles de la *Baigneuse* d'Allegrain. Tous ces premiers sculpteurs russes restaient, en vérité, très fidèles à leurs maîtres français : il est rare qu'ils ne se souviennent pas de l'œuvre dominante de chacun d'eux. Il doit y avoir des ressouvenirs aussi dans le *Narcisse*, la *Diane debout*, *Diane et Actéon*, et dans le *Persée*, que l'on cite encore avant les grandes commandes que le sculpteur reçut de 1800 à 1812. A cette époque, il travaille à Notre-Dame de Kazan, puis à la Bourse et à l'Amirauté[1]. Il fit une statue de *la Néva* et des *Sirènes* pour la cascade de Péterhof. L'anniversaire de Poltava donne à Tchédrine des projets de médailles à chercher, et il modèle pour Thomas de Thomon les ornements de la colonne érigée sur le champ de bataille même. Des monuments funéraires lui sont aussi demandés : il sculpte celui du général Eropkine et celui de l'empereur Joseph[2]. Malgré l'aménité de caractère de ce sculpteur, aménité dont témoigne l'historiographe de l'Académie, de Reimers, la vogue ne semble pas l'avoir accompagné jusqu'au bout : de 1812 à 1825, année de sa mort, on n'entend plus parler de lui.

DENIS ROCHE.

(A suivre.)

1. A l'Amirauté, il est l'auteur, — un de mes excellents confrères russes veut bien m'en donner la nouvelle toute fraîche, — d'un beau groupe de trois femmes soutenant le Globe qui surmonte la porte principale. Je saisis cette occasion de remercier chaudement, comme je le dois, mes confrères de Russie qui m'aidèrent dans la préparation de cet article. Le moins qu'aient fait MM. Pierre Weiner, le directeur des *Starye Gody*, le baron Wrangell, son collaborateur ; M. I. Igor Grabar, l'auteur de la nouvelle et considérable *Histoire de l'art russe* qui est en train de paraître, et M. Alexandre Benois, a été, — et il faut s'occuper d'art russe pour en savoir tout le prix, — de me communiquer plusieurs des photographies que j'ai pu reproduire.

2. *Starye Gody*, juillet-septembre 1907, p. 291.





CONSTANCE MAYER

1775-1821

Comme beaucoup de ses pareilles, Constance Mayer pratiquait le renoncement de soi-même. Mêlée étroitement à la vie de Prud'hon, elle n'en tira, de son vivant, ni bénéfice ni gloire. Plus tard, son nom accolé à celui du maître, fut loué pour avoir été porté par une amie fidèle et dévouée. On reconnut à ses toiles quelque mérite, mais timidement : un voisinage écrasant faisait hésiter. Mlle Mayer méritait mieux. Réparation lui était due : c'est pourquoi nous avons tenté d'étudier d'un peu plus près son œuvre.

Parmi les réformes de la Révolution qui intéressent l'histoire de l'art, une des plus efficaces fut celle qui modifia le règlement des Salons. Auparavant, le peintre ou sculpteur qui n'appartenait ni à l'Académie royale, ni à l'Académie de Saint-Luc, était réduit à exposer ses œuvres en plein vent. La réforme de 1791, en assurant à tous l'accès des salles d'exposition, devait transformer les conditions de la production artistique. Cette question, au reste, ne cesse de préoccuper les Assemblées, même en pleine crise révolutionnaire. Il y a un Salon pendant la Terreur, un autre au lendemain de Thermidor, tous deux brillants et courus. Le premier soin du Directoire est d'encourager le suivant en 1796 : on travaille à l'apaisement en favorisant les arts.

Ce Salon de 1796 s'ouvre donc sous d'heureux auspices. On y remarque

beaucoup de portraits, vestiges des troubles de naguère, car on se hâtait alors de faire peindre ses proches dans la crainte de ne les plus voir. En revanche les toiles à sujet historique sont rares ou déjà connues : les temps étaient trop troublés pour des ouvrages de longue haleine. David se tient à l'écart ; il appelle l'oubli sur ses violences passées. Le public se console de sa défection en s'attroupant devant les portraits de Mme Tallien[1] et Récamier[2], deux astres à leur lever, ou en se recueillant devant la jolie tête de Mme La Boucharderie[3], l'amie inconsolable d'André Chénier. Ainsi les souvenirs funèbres se mêlent aux pensées riantes d'une société à son éveil.

Prud'hon, de retour à Paris, expose des dessins pour Didot l'aîné. Déjà il ne peut plus dire en parlant de son talent : « Ce sont des roses que je m'efforce de cueillir et dont je n'attrape que les épines[4] ». Illustrateur et vignettiste par nécessité, il continue, en le renouvelant, l'art de Gravelot, de Choffard, de Cochin, et s'y révèle génial. Avec les *Pastorales* c'est l'atticisme qui paraît en lui, pour bientôt grandir et servir de contrepoids à son sens moderne. « C'est Daphnis et Chloé dans leur nudité, disait Sainte-Beuve, mais traduits par un peintre poète qui a lu *Paul et Virginie*[5]. »

Au surplus, ces dessins n'attirent point le public qui préfère stationner plus loin en face du portrait de *la Citoyenne Mayer peinte par elle-même montrant une esquisse du portrait de sa mère*. L'artiste débute. Son exposition comprend deux autres portraits[6] et des miniatures. L'une d'elles représente son père M. Mayer La Martinière, qui occupe dans la direction des douanes une charge en vue. Les traits allongés du père contrastent avec ceux de la fille, petite brune, à la mine éveillée, et à laquelle on accorde cet « aimable piquant » plus séduisant qu'un masque de déesse. Née à Paris, en 1775, dans une famille aisée et bien apparentée, la citoyenne Mayer fait de la peinture par dilettantisme. Elle reçoit les conseils de Suvée, — *l'ignare* Suvée, comme l'appelait sans courtoisie David, —

1. Par Laneuville. Mme Tallien est représentée dans un cachot de la Force, tenant ses cheveux fraîchement coupés.

2. Par Ducreux.

3. Par Ducreux.

4. Lettre à M. Fauconnier, 14 mars 1785.

5. *Nouveaux Lundis*, t. IV, p. 102.

6. *Une jeune élève tenant un carton sous le bras; Un enfant.*

en attendant de devenir l'élève de Greuze et l'amie de Mlle Ledoux.

Pendant les premières années de sa carrière, Mlle Mayer envoie à



Constance Mayer. — Portrait d'un père et de sa fille.

Salon de 1801

chaque Salon trois et quatre portraits d'enfants ou d'adolescents. Toutes les tentatives faites pour les retrouver, ont quant à présent échoué. M. Charles Clément dit, à ce sujet, que les têtes à la Greuze, peintes par

Mlles Mayer et Ledoux, « sont souvent données pour des originaux[1] », ce qui explique d'une façon plausible leur disparition. D'autre part, un livret officiel nous apprend que Mlle Mayer a pour maîtres les citoyens Suvée et Greuze. Aucune preuve matérielle n'appuie ces deux témoignages, mais leur autorité paraît suffisante pour établir que Mlle Mayer, se disant élève de Greuze, avait adopté sa manière. Dès lors, ses points d'attache se trouvent dans l'école du XVIIIe siècle : son naturel la porte vers cet art aimable et tendre. Dans l'atelier de Suvée elle ne fait que passer. Suvée est trop absorbé par le jeu inutile et dangereux qui consiste à vouloir concilier l'inconciliable. De pareils compromis, vite elle se lasse, et elle demande à Greuze de la guider.

Greuze est vieux, mais rien en lui n'est changé. « On eût dit même qu'il ne s'était point décoiffé, déclare Mme Le Brun lors de son passage à Paris en 1801 ; ses boucles de cheveux flottaient encore de chaque côté de sa tête comme à mon départ. » Ce départ remontait à douze ans. Greuze a traversé la Révolution sans en comprendre ni les idées, ni les événements, encore moins les conséquences. Il s'étonne seulement qu'on ne l'adore plus. Pour rappeler l'attention, il envoie dix-neuf toiles au Salon de 1799, lui, qui depuis trente ans refusait de se commettre avec la foule des exposants. De ces dix-neuf toiles, on se détourne. Cet *Enfant hésitant de toucher un oiseau dans la crainte qu'il ne soit mort* paraît un peu sot. Quelle sensiblerie ! on est près d'en rire. Maintenant le succès appartient aux peintres qui représentent des passions viriles, des actes de courage et de vertu, le tout avec emphase. Les derniers contemporains de Boucher en demeurent confondus. « Ils sont tous coëffés d'un modèle herculesque qui leur a fait perdre de vue la nature élégante », s'écrie amèrement l'un d'eux. L'élégance, personne ne s'en soucie, celle du moins qui découvrait la jolie gorge d'une Nicolle Godeau pour le seul plaisir des yeux, et faisait d'une Gabrielle Babuty une aimable *Philosophie*, facile et accessible à tous. On est aux sentiments graves, et, si on ne les éprouve, du moins on en fait montre. On va entendre *Athalie* « avec un silence religieux » parce que « ce ne sont pas des applaudissements que réclame un pareil ouvrage : c'est une admiration profonde ». Et, de haut lieu, part

1. Charles Clément, *Prud'hon, sa vie, ses œuvres, sa correspondance*, p. 297.

cette injonction : « Peignez notre héroïsme ! » *L'Enfant à l'oiseau mort* ouvre sur ce monde des yeux effrayés.

Les premières ambitions de Mlle Mayer se tournent cependant vers la beauté surannée de ces *Innocences*. De beaux tons laiteux étalés sur sa palette, elle peint des enfants, celui-ci tenant un pigeon, celui-là faisant sa prière, cet autre en médaillon ; puis, une *Jeune personne surprise par*



Constance Mayer. — Vénus et l'Amour caressés par les Zéphirs (180.)
Londres, Collection Wallace

un coup de vent, qu'elle expose en 1799. Mais, sur le livret du Salon de l'année suivante, on ne relève plus trace de têtes d'enfants ou d'adolescents. Le titre même des ouvrages décèle un changement. L'artiste présente le *Portrait en pied d'un homme à son bureau* et deux dessins à la manière noire : *Une jeune femme assise sur un banc, Un jeune homme représenté en chasseur*. Un an plus tard, le changement est mieux défini. Mlle Mayer expose, sous le no 238, le *Portrait en pied d'un père et de sa fille : il lui indique le buste de Raphaël en l'invitant à prendre pour modèle ce peintre célèbre*. Cette fois, nous voilà loin de Greuze ! On ne voit

pas le vieux maître, si orgueilleux même à son déclin, encourageant dans son atelier un hommage rendu à Raphaël, pour lequel il n'eut jamais que du dédain. Et pourtant M[lle] Mayer ajoute à son nom la mention : *élève des cit. Suvée et Greuze :* cette mention exceptionnelle (on n'en trouve d'analogue que sur le livret du Salon de 1796, où Suvée seul est indiqué comme professeur), cette mention, qui est la preuve incontestable des liens de l'artiste avec l'école du XVIII[e] siècle, paraît l'année même où elle semble s'en détacher.

Elle s'en détache en effet : le tableau représente M[lle] Mayer et son père. La facture en est lisse, la lumière égale, les teintes discrètes. Elles seules suffiraient à établir la filiation : on pense aussitôt à David. Il est vrai que, ce fait constaté, la question reste obscure : on continue à se demander pourquoi M[lle] Mayer s'inflige un démenti en couvrant ses nouvelles aspirations du nom de Greuze. Peut-être fallait-il ménager la susceptibilité du maître, peut-être toléra-t-il cette incursion sur le terrain voisin, tourmenté lui-même à cette époque du besoin de moderniser son style.

Les principaux biographes de M[lle] Mayer, se référant strictement aux livrets officiels, ont fait partir de 1801 l'enseignement de Greuze pour le faire cesser à sa mort, en 1805. M. Charles Gueulette a, le premier, signalé l'erreur[1]. En 1805, M[lle] Mayer était, depuis trois ans déjà, l'élève de Prud'hon :

M[lle] Mayer, qui, jusqu'en 1801, a figuré aux différentes expositions d'une façon de plus en plus active, mais avec des *envois d'un genre à peu près identique*, rompt brusquement avec le passé, s'élève à la hauteur de la peinture d'histoire, inaugure, en un mot, une ère nouvelle, *seconde et dernière transformation* de son talent... Son exposition de 1802 : *Une mère et ses enfants au tombeau de leur père* en témoigne clairement, et c'est à juste titre que M. de Goncourt, dans son catalogue raisonné, range la composition parmi les œuvres de M[lle] Mayer auxquelles Prud'hon a participé[2].

M. Gueulette, en parlant des *envois d'un genre à peu près identique*, fait sentir qu'à la lecture de leur désignation, un soupçon l'a effleuré : aucune preuve ne lui permettant de le préciser, il se borne à noter une *seconde et dernière transformation* sous l'influence de Prud'hon, alors

1. Charles Gueulette, *Mademoiselle Constance Mayer et Prud'hon.*
2. Les Goncourt, dans leur *Catalogue raisonné de l'œuvre de Prud'hon*, indiquent à tort ce tableau comme ayant été exposé au Salon de 1804.

qu'en réalité c'en est une troisième. Le *Portrait d'un père et de sa fille* établit ce point. En le rappelant, notre intention n'est point d'en exagérer



CONSTANCE MAYER. — Mlle ELISABETH COUDRAY (1820).
A M. et Mme Pierre Brouardel

la valeur : le stage fait à l'école de David dut être assez bref. Quoi qu'il en soit, il complète heureusement la personnalité de Mlle Mayer qui, de ce fait, se trouve résumer les trois courants de l'époque : l'ancien, bien affaibli et proche de son terme ; le nouveau en pleine force, mais si

resserré, que bientôt il se divisera; le troisième enfin, isolé, incompris, tenu en grande suspicion et, en réalité, le plus original. Il est à la louange de Mlle Mayer de l'avoir suivi.

Mais auparavant elle ne put échapper au prestige de David. Les disciples de celui-ci allaient répétant que peindre un tableau d'histoire c'est atteindre le plus haut de l'art. Plus de « sujets futiles », plus de brimborions, d'afféteries, de mignardises sottes et puériles : quel exemple pour les mœurs! On imagine Mlle Mayer entendant l'un, écoutant l'autre, essayant quelques portraits dans la note grave, puis concevant son hommage à Raphaël. Soit dit en passant, la tête de Raphaël n'a de Raphaël que le nom : elle pourrait aussi bien appartenir à Colbert ou à Gœthe. Mlle Mayer a sans doute voulu donner à Raphaël un air antique. Girodet allait bien prêter à Chactas les traits d'un Antinoüs!

Pour dire vrai, c'est sans joie qu'elle sacrifie au dieu du jour. Tant de sécheresse, tant de froideur lui sont pénibles : elle est si ardente, si généreuse! Aussi renonce-t-elle bientôt à se contraindre. Et à ce Salon de 1801, où son grand tableau fait cependant bon effet, elle regarde, ici une toile de Guérin, là, celles de Gros, de Girodet, de Gérard, pour s'arrêter finalement devant un dessin à la plume représentant une allégorie. Jeux et ris, « peuple assez étourdi », précèdent un char triomphal où Bonaparte, tel un César, se tient immobile entre la Paix fleurie et l'austère Victoire. Des groupes de muses noblement drapées, graves et lentes, l'escortent... Cette *Paix* la rend toute songeuse : il y a là de l'inconnu, du mystère, quelque chose de passionné qui la fait tressaillir et lui laisse entrevoir un monde merveilleux : il y a là tout le génie de Prud'hon, et ce génie décide de son sort.

Mlle Mayer vit dans un temps où la condition des femmes se trouve sensiblement modifiée. La Révolution, en mettant les unes aux prises avec la réalité tragique, a trempé les volontés; en forçant les autres à s'ingénier, qui pour sauver un mari, qui pour subvenir à ses besoins, elle leur a appris à agir, et, dans l'action, la graine de l'indépendance a levé. Cette graine n'est pas lente à pousser. Avec leur facilité d'assimilation et leur goût de diriger, bourgeoises et « ci-devantes » ont tôt fait de déposer la quenouille pour empoigner le sceptre, et, au lendemain de la



P.-P. PRUD'HON. — CONSTANCE MAYER.

(Dessin aux crayons noir et blanc. — Musée du Louvre.)

Révolution, elles sont devenues, selon le joli mot des Goncourt, « une nuée d'épouses et de favorites tenant à elles une nuée de roitelets ». Leur activité, — j'allais dire leur royauté, — va se manifester dans les lettres, les arts, et quelques-unes, en suivant le chemin détourné des salons, se donneront même les émotions de la politique.

Dans les arts, l'effervescence est grande. Mlle Mayer ne fait que suivre l'exemple de ses sœurs qui combattent en rangs serrés. Jamais leurs devancières ne furent si nombreuses et si ferventes. La plupart se contentaient d'être satellites d'un seul maître. Claudine Stella l'était du Poussin; Maria Robusti, du Tintoret; et la douce Plautilla Nelli, qui ne connaissait rien du monde, hors son couvent, croyait dans son innocence à la beauté unique des têtes de Fra Bartolommeo. Le savoir restreint rendait les curiosités moins vives et les cœurs plus simples. Mais le XVIIIe siècle encyclopédique, puis le grand conflit révolutionnaire transforment tout cela. Si Mmes Roslin, Vien, Vallayer-Coster suivent encore docilement la fortune de leurs maris, si Mlle Gérard suit celle de Fragonard, Mlle Ledoux celle de Greuze, Mlle Godefroi celle de Gérard, d'autres s'émancipent et butinent d'un art à l'autre.

La *sublime* Lebrun est le type accompli de cette abeille butineuse et impulsive, telle que l'a faite le XVIIIe siècle, telle qu'elle se retrouve fréquemment au suivant. Les cinq maîtres de sa jeunesse ne lui suffisant point, elle en augmente le nombre à tous les tournants de sa vie cosmopolite, pour aboutir aux représentants de l'école anglaise, ressource de toutes les femmes portraitistes de cette époque, lorsqu'elles se tiennent à l'écart de David et veulent cependant s'assurer une renommée.

Mlle Mayer chemine à égale distance des unes et des autres. Ses curiosités une fois satisfaites, elle est à l'aise pour choisir sciemment sa route. D'ailleurs Prud'hon, loin de les contrecarrer, leur indique le seul objet digne d'occuper, sans décevoir, la recherche du vrai beau, mettant de cette façon son élève à l'abri du clinquant qu'il abhorrait. Mais cette poursuite ne mène pas au succès facile, et il l'en prévient. De vrai, elle ne le rechercha jamais.

A l'aube du XIXe siècle, « cette quantité d'artistes en jupon » indispose la critique. On leur reproche d'accaparer la cimaise, et certaines feuilles citent avec acrimonie leurs envois; ceux de Mlle Mayer ne sont

pas épargnés. C'est « une véritable calamité », s'écrie un grincheux du temps.

Je ne voudrais pas, dit-il, qu'on prît tant de soin pour apprendre à une jeune fille en quoi consistent les belles proportions du corps humain, pour l'instruire de la forme et des fonctions de chacun des muscles qui le composent, pour lui faire connaître enfin et le fémur, et le sacrum, et tant d'autres belles choses dont l'étude ne me semble rien moins qu'édifiante... Une femme doit borner ses prétentions à peindre quelques bouquets de fleurs ou à tracer sur la toile les traits de parens qui lui sont chers. Aller plus loin, n'est-ce pas se montrer rebelle à la nature? N'est-ce pas violer toutes les lois de la pudeur?



P.-P. PRUD'HON.
« JEUNE NAIADE QUI VEUT ÉLOIGNER D'ELLE UNE TROUPE D'AMOURS ».
Esquisse pour le tableau de Constance Mayer (1812)

M. Le Franc, *amateur*, — ainsi se désigne-t-il, — ne semble pas avoir en lui l'étoffe d'un réformateur. Il suit les idées en faveur et s'en fait l'écho; en cela, il peut intéresser. Or, la pudibonderie est fort bien vue d'une société où l'étiquette passe quasiment pour une vertu. On ne se fait pas faute de louer, en son nom, l'idée ingénieuse du baudrier cachant à propos la nudité du Sabin, ni de crier à l'outrage devant les *Callipyges grecques*

de Robert Lefèvre, et si l'on tolère les audaces du *Déluge*, c'est que son auteur s'est concilié, on ne sait trop comment, les bonnes grâces de tous... M. Le Franc permet quelques bouquets de fleurs au pinceau d'une femme : encore faut-il que ce soit celui d'une copiste. Sous ce rapport, M[lle] Mayer le déçoit légèrement, et on ne peut que s'en réjouir :

De toutes les femmes qui cultivent la peinture, — continue-t-il, — les plus célèbres sont celles qui nous retracent le plus fidèlement la manière des peintres dont elles reçoivent les leçons. Cette imitation est quelquefois si exacte qu'il est facile de s'y tromper... Je ne vous citerai pas pour exemple le tableau de M[lle] Mayer, représentant une *Jeune Naïade qui veut éloigner d'elle une troupe d'Amours*. J'y ai bien retrouvé ce dessin vague, cette grâce affectée, cette mollesse de pinceau, ce ton rose et égal partout... si justement critiqué dans le tableau des *Amours de Vénus et d'Adonis*, de M. Prud'hon. Mais sa manière est trop facile à copier pour pouvoir tirer de cette ressemblance aucune preuve à l'appui de mon opinion [1].

Si M. Le Franc a le ton tranchant de l'amateur, Boutard a celui du critique influent : à propos de cette même *Naïade*, dont le Louvre possède une si jolie esquisse de la main du maître, il écrit :

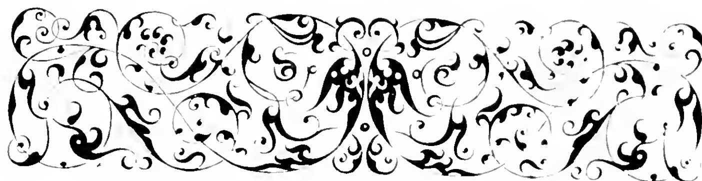
L'idée est gracieuse ; mais quelles formes ! quels mouvemens ! pour une Naïade, pour des Amours ! Et le dessin composé d'angles et de facettes au lieu des méplats, et la couleur du gazon sur lequel ces Amours sont culbutés comme des quilles, et le rosé des chairs ! L'aimable auteur, je le sais, est de ceux qui ont un droit sacré à nos égards, à nos hommages : aussi n'est-ce pas de lui que je parle : il s'agit de l'école dont les principes ont égaré son talent, c'est à cette école seule, ce n'est pas à M[lle] Mayer que mes critiques s'adressent [2].

Après tant d'exclamations désobligeantes, dire que *les principes de l'école ont égaré son talent* est un bien plaisant euphémisme. Tel est le fiel qui coule d'une manière continue sur Prud'hon et M[lle] Mayer : quand par instant il se mêle à quelques douceurs, c'est pour rendre la piqûre plus pénétrante et plus sûre.

JEANNE DOIN

(A suivre.)

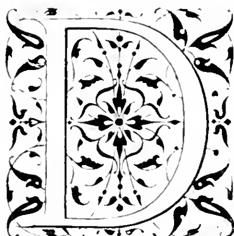
1. *Mercure de France*, samedi 5 décembre 1812. Lettre de M. Le Franc à M. S. Delpech.
2. *Journal de l'Empire*.



L'INFLUENCE FLAMANDE

CHEZ

DOMENICO GHIRLANDAIO



OMENICO Ghirlandaio était un éclectique doué d'un extraordinaire talent d'assimilation, travaillant avec sûreté et facilité, ayant un esprit qui n'hésitait pas, une main toujours prompte à obéir aux commandements de l'esprit, il produisait d'autant plus abondamment qu'il n'avait pas à se chercher lui-même et qu'il s'alimentait à des sources d'inspiration qui n'étaient pas siennes. Il se laissait porter par les courants artistiques dominants et se conformait au goût des amateurs riches. Dérivant de Masaccio pour le sentiment de la plastique et pour la composition, il empruntait volontiers à Pollaiuolo ses moyens de suggérer le mouvement, à Botticelli l'allure souple et balancée de ses figures, et surtout il imitait l'antique, dont la vogue croissait rapidement à Florence, dans le milieu des amateurs, sous l'influence de Laurent de Médicis. De plus, il excellait à faire des portraits « ressemblants », ce qui lui assurait la faveur du public. Enfin, il était prêt à servir tout le monde et exécutait avec célérité les travaux qu'on lui confiait. Aussi ne faut-il pas s'étonner du grand

succès qu'il obtint et de l'œuvre considérable qu'il produisit au cours d'une carrière relativement courte.

Étant donnée sa tendance instinctive à suivre la vogue, on s'étonnerait de ne pas rencontrer dans son œuvre quelque trace de l'influence des peintures flamandes, qui furent si recherchées au XVe siècle par les princes et les amateurs italiens[1].

Nous savons, grâce aux inventaires publiés par Müntz[2], qu'il y avait dans les collections des Médicis des tableaux de Jean van Eyck et de Petrus Christus. Ces tableaux, de même que les nombreux *panni dipinti* (toiles peintes à la colle, tenant lieu de tapisseries) d'origine française et flamande que l'on rencontre dans ces inventaires, paraissent avoir été acquis sous Côme de Médicis et son fils Pierre le Goutteux. Laurent avait une préférence marquée pour les œuvres trahissant une influence de l'antique[3]. Nous le voyons réunir des antiques dans son palais de la Via Larga et dans son jardin de Saint-Marc, et même faire de celui-ci une sorte d'école pour l'éducation des jeunes artistes, école dirigée par Bertoldo, un des sculpteurs les plus entichés de l'antiquité[4]. Nous le voyons favoriser l'architecte Giuliano da San Gallo, et faire exécuter par quelques-uns des peintres les plus célèbres de son temps, dans l'une de ses propriétés, le *Spedaletto* de Volterra, une série de sujets empruntés aux mythes gréco-romains.

L'esprit de la Renaissance tendait d'ailleurs de plus en plus à triompher pendant le dernier tiers du XVe siècle, à l'époque où Ghirlandaio travaillait. La conception artistique que les artistes italiens élaboraient, et qu'ils précisaient et complétaient de génération en génération, se purifiait graduellement de toute influence étrangère et excluait les éléments septentrionaux. Ce travail ne s'accomplit pas sans résistance. L'art du nord était en faveur auprès d'une grande partie du public, il se rattachait plus directement au moyen âge, il était considéré par beaucoup comme plus religieux que l'art italien : nous savons que, même à l'époque de Michel-

1. Voir à ce sujet mes *Études comparatives sur l'art au nord et au sud des Alpes à l'époque de la Renaissance*, 1911.

2. *Les Collections des Médicis au XVe siècle*. Paris, 1888.

3. Niccolò Valori (*Laurentii Medicei Vita*) dit : « architecturam amavit sed illam præcipue quæ antiquitatis aliquid redoleret ». Voir aussi Uzielli, *Paolo del Pozzo Toscanelli*, Florence, 1892, p. 66.

4. Cf. Vasari dans la vie de Torrigiani et passim; Condivi dans la vie de Michel-Ange.



Pl. A. [illegible]

HUGO VAN DER GOES. — L'ADORATION DES BERGERS.

[illegible] du triptyque peint vers 147[illegible] pour [illegible] Portinari. — Florence, Musée des Offices.

Ange, grand était encore le nombre des gens dont la peinture flamande satisfaisait mieux que l'italienne les sentiments de piété[1].

L'existence d'une colonie de riches marchands florentins à Bruges favorisa singulièrement l'importation d'œuvres flamandes et fit que la vogue de ces œuvres se maintint, dans le principal foyer de la Renaissance au xvᵉ siècle, plus longtemps qu'on n'a coutume de l'admettre. Les plus puissantes familles de Florence avaient là des représentants qui faisaient faire leur portrait par les peintres du pays, ou même leur commandaient des tableaux destinés à orner l'autel familial dans quelque église de Florence. C'est ainsi que deux des œuvres les plus considérables qu'ait produites l'art flamand au xvᵉ siècle, le triptyque attribué à Memling et représentant *le Jugement dernier*, qui, volé par un pirate de la Hanse, alla échouer à Dantzig, et le triptyque d'Hugo van der Goes, conservé aujourd'hui au musée des Offices, ont été commandées par des Florentins : la première par Angelo Tani, la seconde par Tommaso Portinari[2].

Le triptyque de van der Goes, qui fut exécuté vers 1475, ainsi qu'on l'a déduit de l'âge des donateurs, et placé dans l'église de l'hôpital de Santa Maria Nuova, fit de l'impression même sur les artistes : la vigueur du coloris, les contrastes d'ombre et de lumière, qui font déjà présager tous les effets que l'on devait tirer bientôt de l'emploi du clair-obscur, l'extraordinaire finesse dans le rendu des détails, la fidélité des portraits, la vérité d'expression de certaines physionomies, étaient des qualités qui ne pouvaient échapper à l'œil averti des peintres florentins toujours en quête de moyens de perfectionner leur technique.

On s'en aperçoit chez plusieurs d'entre eux, notamment chez Piero di Cosimo, qui peignit pour l'un des autels de l'église Santo Spirito une *Visitation*[3] où apparaît clairement, dans le réalisme minutieux avec lequel sont traitées les surfaces visibles des corps, le désir d'égaler le peintre flamand. Et quand nous pensons à cette œuvre de jeunesse de Léonard, décrite par Vasari, où l'on voyait surgir d'une carafe pleine d'eau des

1. Cf. Francisco de Hollanda, *Vier Gespræche uber die Malerei gefuhrt zu Rom*, 1538, Vienne, 1899, et Raczinsky, *Les arts en Portugal*, Paris, 1846.

2. Cf. Warburg, *Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance* (*Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen*, 1902).

3. Aujourd'hui dans une collection particulière en Angleterre; voir la reproduction dans Knapp, *Piero di Cosimo*, Halle, 1899.



Domenico Ghirlandaio. — Saint Jérôme.

Fresque. — Florence (Ognissanti).

fleurs merveilleusement peintes sur lesquelles brillaient des gouttes de rosée, nous ne pouvons nous empêcher de penser que le Vinci cherchait à rivaliser avec des œuvres flamandes, et qu'il s'efforçait de tirer de l'étude de tableaux comme celui de van der Goes tout ce qui pouvait convenir à ses fins personnelles. Il devait être d'autant plus attentif aux procédés des Flamands que le clair-obscur, qui est de l'essence de son art, ne pouvait être réalisé que par l'emploi de la peinture à l'huile.

Ghirlandaio n'était pas comme lui un esprit spéculatif, un chercheur en quête de moyens plus aptes à rendre ses propres inspirations; c'était un excellent praticien qui s'en tenait aux méthodes qu'il avait apprises dans sa jeunesse et qu'il possédait à fond : il resta fidèle jusqu'au bout aux procédés traditionnels de l'école florentine, la détrempe pour les panneaux, la fresque pour les murs, et il s'efforça de faire voir que l'on pouvait obtenir par ces procédés les effets mêmes qui faisaient le succès du procédé étranger.

Deux œuvres témoignent de cet effort qu'il fit pour rivaliser avec les Flamands : toutes deux sont postérieures au triptyque de van der Goes, l'une est une fresque, l'autre un tableau : le *Saint Jérôme* de l'église Ognissanti, peint en 1480; *la Nativité*, tableau d'autel de la chapelle des Sassetti à Santa Trinita (aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts), qui date de 1485.

La chambre de saint Jérôme est encombrée de menus objets, posés sur sa table ou suspendus au côté de son pupitre : un livre entr'ouvert, un chandelier, le long duquel a coulé la cire de la chandelle, des lunettes, un encrier, des ciseaux; sur les planches, de grands in-folios, des pots en faïence, des carafes, des rouleaux de papier, un sablier et le chapeau de cardinal, dont le large bord surplombe et projette son ombre vers le bas. Et je suis loin de les énumérer tous! Saint Jérôme est assis dans une pose banale de réflexion, la tête appuyée sur la main gauche, le coude gauche reposant sur le pupitre, la main droite tenant la plume, prête à écrire.

Le peintre a visiblement déployé toute sa science en fait de perspective linéaire et de projection des ombres, il a mis, à détailler les accessoires, un soin tout à fait inusité dans la fresque, afin de donner aux objets ce relief, cette apparence de réalité qui frappait tant le public dans les tableaux

flamands. Il paraît même avoir essayé de rendre ces effets de lumières combinées pour lesquels les Flamands étaient réputés.

Bien qu'on ne le discerne plus nettement aujourd'hui, il avait représenté la chandelle allumée : c'est ce que prouvent les ombres fortes et nettes projetées sur le pupitre par la planchette, les ciseaux, l'encrier, les lunettes, et la direction même de ces ombres, et d'autre part l'absence de l'ombre du chandelier, qui aurait dû se projeter dans la même direction que celle de ces objets, si la lumière était venue d'un rayon de soleil. L'existence d'un second foyer de lumière, la lumière du jour, est prouvée non seulement par la clarté générale répandue dans la chambre, mais encore par la direction des ombres dans les parties supérieures. Cette lumière vient d'en haut et de la droite : vu le manque de netteté des contours des ombres, il ne semble pas que le soleil entre directement dans la chambre, mais bien qu'il y parvienne par un rideau ou par l'une de ces toiles blanches montées sur chassis, dites *impannate*, qui tenaient alors lieu de vitres.

Mais la fresque ne se prêtait pas à ce genre d'effets, et Ghirlandaio reste loin derrière ceux avec lesquels il voulait rivaliser : ce n'est pas seulement l'intimité des intérieurs flamands qui manque à la chambre du *Saint Jérôme*, c'est aussi le contraste des ombres et des lumières, l'éclat des surfaces polies, le jeu des reflets sur les objets luisants. Il suffit de regarder, pour s'en convaincre, le chapelet suspendu à l'une des planches et de songer à ce qu'un peintre flamand eût tiré de ce motif, à l'étincelle de lumière vivante qu'il eût fait jaillir de chacun des grains. Mais il n'était pas possible d'obtenir cela, sans huile, sans vernis, sur l'enduit frais qui buvait la couleur. Et d'une manière générale, c'était une erreur dans la fresque d'insister sur les détails. La fresque exige un travail large, franc, rapide : il s'agit de couvrir de grandes surfaces, formant partie intégrante d'un édifice déterminé, et ce qui importe c'est la ligne d'ensemble et l'équilibre des masses, ce sont les figures et leur cadre architectural. Dès qu'on accorde trop d'importance aux accessoires, les figures perdent de leur valeur et de leur puissance d'effet et paraissent diminuées. C'est ce qui est arrivé à Ghirlandaio quand il a peint son *Saint Jérôme*.

Nul plus que lui n'avait l'habitude de concevoir ses figures en grand : il préférait la peinture murale à la peinture de tableaux, et jamais les

surfaces à décorer ne lui semblaient trop vastes. On sent du reste en général, à voir l'œuvre d'un peintre, à quelle échelle il a l'habitude de concevoir ses figures. Les peintres flamands du XVe siècle, qui descen-



Phot. Alinari

Domenico Ghirlandaio. — La Nativité.
Florence, Académie des Beaux-Arts.

daient des miniaturistes et exécutaient des tableaux de dimensions généralement restreintes, dont ils peuplaient les fonds de personnages minuscules, voyaient les figures en petit et les agrandissaient suivant les besoins de la cause (je parle, bien entendu, d'un processus inconscient). Cela est tout à fait frappant dans certains cas, chez Memling par exemple,

dans les volets d'orgue de l'église de Najera (musée d'Anvers), où les anges apparaissent comme des agrandissements démesurés de ceux de la châsse de sainte Ursule.

Or, Ghirlandaio, à force d'avoir accumulé les accessoires dans la chambre du *Saint Jérôme*, en est arrivé à rapetisser en apparence les dimensions de sa figure, à lui faire perdre de l'importance, à diminuer l'espace qui l'enveloppe. Il en résulte qu'on ne se rend plus même compte de l'échelle à laquelle elle a été conçue. On peut la réduire à des dimensions très petites sans que l'esprit éprouve instinctivement le besoin de la ramener à ses dimensions réelles. C'est ce que font voir les reproductions, où seul l'encadrement, grâce à son caractère architectural et à l'inscription en lettres capitales de sa frise, permet d'apprécier approximativement la grandeur de la fresque.

En essayant de se conformer au goût d'une partie du public, Ghirlandaio renonçait donc à l'une des qualités essentielles de son art et de tout l'art italien de la Renaissance, sans parvenir à s'assimiler les qualités qui faisaient le succès de l'art flamand auprès des amateurs.

Pour juger de la gravité de l'erreur de l'artiste, il suffit de comparer ce *Saint Jérôme* avec le *Saint Augustin* qui lui fait pendant, et que Botticelli peignit en concurrence avec lui. Ici, tout l'intérêt porte sur la figure : elle domine tout; il y a des accessoires, mais ils n'attirent pas l'œil, qui ne se détourne point de la figure et les perçoit en même temps qu'elle, comme des auxiliaires qui la font mieux ressortir et aident à la comprendre.

Si nous cherchons à analyser les moyens par lesquels Botticelli est parvenu à produire cet effet, nous constaterons d'abord, en suivant des yeux la direction des lignes fuyantes, qu'il a placé le point de vue très bas, à peine au-dessus des pieds du saint. Il s'ensuit que la figure paraît dominer le spectateur. Généralement, dans la fresque, les peintres florentins plaçaient le point de vue au niveau des têtes des personnages, ce qui fait que le spectateur a l'impression d'être de plain-pied avec eux et de prendre la part la plus directe possible à l'action représentée. C'est là le parti adopté constamment par Ghirlandaio, et il n'a pas dérogé à ses habitudes dans le *Saint Jérôme*.

Si le peintre abaisse le point de vue, nous ne nous trouvons plus en relation aussi familière avec ses personnages : ils sont nettement séparés



Sandro Botticelli — Saint Augustin.

Fresque — Flor[illegible]

de nous et offerts pour ainsi dire à notre contemplation sur une scène surélevée. En même temps, les figures d'avant-plan paraissent plus grandes relativement aux architectures qui leur servent de fond. Ainsi, elles prennent un caractère plus imposant, et par rapport au spectateur, et par rapport à leur ambiance.

Considérons ensuite l'éclairage : loin de s'amuser à produire des effets pittoresques, Botticelli a éclairé en plein sa figure : la lumière tombe directement sur le visage du saint et acquiert un caractère surnaturel par le fait qu'elle paraît provenir de l'apparition qui captive ses regards : c'est ce qu'indiquent matériellement les rayons qui traversent la sphère armillaire. Augustin voit son Dieu, il lui parle, il en reçoit l'inspiration, et c'est un reflet d'en haut qui l'illumine. Et maintenant, voyez l'expression concentrée et tendue du visage, voyez le geste de la main droite qui dit la sincérité de l'aveu, la profondeur de la contrition, voyez le jet magnifique de la draperie qui seconde l'attitude du corps. Et dites si Botticelli n'a pas rendu cette méditation tragique d'une façon digne des plus grands maîtres de la Renaissance, s'il n'a pas surpassé de beaucoup Ghirlandaio, qui avait eu le tort d'imiter la manière des Flamands? L'excellence des principes de composition élaborés par les artistes italiens au cours du xve siècle apparaît ici, et l'on sent combien l'influence européenne qu'ils eurent au xvie siècle était justifiée. Unité de la composition, subordination des éléments accessoires aux éléments essentiels, science technique, conscience du but à atteindre, grandeur de style, tout ce qui fera le triomphe des génies suprêmes de la Renaissance, nous le trouvons déjà dans cette œuvre de Botticelli, où rien ne rappelle les visages pâles au regard vague, les figures contournées et même maniérées qui ont fait son succès auprès de la plupart de ses admirateurs actuels, mais où l'on reconnaît le maître réputé chez ses contemporains pour ses figures viriles aux proportions excellentes[1].

Dans la *Nativité* de l'Académie des Beaux-Arts, Ghirlandaio s'est

1. Dans une note anonyme, écrite vers 1485-1490, que P. Muller-Walde a découverte dans les archives de l'État, à Milan (voir *Beitræge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci*, dans *Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen*, vol. XVIII, p. 165), on lit : « Sandro di Botticello pictore excellen^mo in tavola et in muro : le cose sue hano aria virile et sono cum optima ragione et integra proportione ». Dans cette même note, Ghirlandaio est apprécié ainsi : « Domenico de Grilandaio bono maestro in tavola, e più in muro : le cose sue hano bona aria, et è homo expeditico, et che conduce assai lavoro ».

inspiré, pour le groupe des bergers, du panneau central du triptyque de van der Goes. Les bergers du maître flamand paraissent avoir frappé tout



Phot. Alinari.

DOMENICO GHIRLANDAIO. — DÉTAIL DE « LA NATIVITÉ ».
Florence, Académie des Beaux-Arts.

particulièrement les Florentins, et c'est effectivement une des parties les plus remarquables de l'œuvre : rarement on a aussi bien saisi et rendu aussi sincèrement des types de paysans, jamais on n'a mieux exprimé

l'étonnement heureux, la joie et l'admiration naïves des simples. L'art florentin n'offre peut-être rien qui soit d'une réalité aussi littérale et d'un sentiment aussi direct.

Ghirlandaio chercha plutôt à imiter la physionomie générale du groupe qu'à retenir quelque chose de l'esprit qui l'avait inspiré. Un seul de ses trois bergers, celui qui est debout à l'arrière-plan, a l'air d'un paysan. Les deux autres sont visiblement de faux bergers : le peintre a travesti des bourgeois florentins en les vêtant d'étoffes grossières et en hérissant leur menton de poils durs, mal rasés. On sent que ces personnages jouent un rôle : tout le dit, depuis leur physionomie jusqu'au geste conventionnel de celui qui, la main droite posée sur sa poitrine, montre de la gauche l'Enfant à son compagnon. Et en cherchant à les reconnaître parmi les nombreuses figures de contemporains qui peuplent les fresques de la chapelle Sassetti, on ne tarde pas à être frappé de la ressemblance du plus âgé des deux avec le donateur même, Francesco Sassetti.

En ceci, Ghirlandaio est bien italien : un peintre flamand au xve siècle se fût difficilement permis de faire participer d'une façon aussi directe des contemporains à une action sacrée et de transformer les donateurs en acteurs d'une pareille scène. Dans les tableaux flamands, les donateurs se tenaient encore respectueusement à l'écart et restaient toujours distincts des saints personnages, tandis qu'à la même époque, en Italie, ils envahissaient la scène avec tous leurs amis, clients et serviteurs, laissant à peine l'espace nécessaire aux acteurs du drame sacré, dont ils prenaient même parfois le rôle. Rappelez-vous les fresques peintes en 1459 par Benozzo Gozzoli pour la chapelle du palais des Médicis, ce somptueux cortège où Laurent de Médicis apparaît en roi mage et qui comprend non seulement des membres et des protégés de la puissante famille, mais encore des princes amis, comme Sigismondo Malatesta et Galeazzo Maria Sforza[1] ; rappelez-vous aussi la fameuse *Adoration des Mages* de Botticelli, peinte pour l'église Santa Maria Novella (musée des Offices), où les trois rois sont des Médicis[2].

1. Voir mon étude, *Sigismondo Malatesta e Galeazzo Maria Sforza in un affresco del Gozzoli* (*Rassegna d'arte*, IX, 74 ; mai 1909).

2. Quand j'ai publié les documents concernant ce tableau (J. Mesnil, *Quelques documents sur Botticelli*, dans *Miscellanea d'arte*, vol. I, p. 91 ; mai-juin 1903), je n'avais pas encore découvert quelle était la profession du donateur Guaspare di Zanobi del Lama, ce singulier personnage que ses décla-

En vérité, ce n'étaient pas seulement des scrupules d'ordre religieux qui eussent empêché les peintres flamands de faire jouer à des bourgeois de leur temps le rôle de bergers adorant le Christ, mais aussi des motifs d'ordre artistique : leur réalisme sincère et strict, qui les portait à



SANDRO BOTTICELLI. — L'ADORATION DES MAGES

(Florence, Musée des Offices.)

recourir toujours à la nature, et même à lui emprunter littéralement des motifs sans leur faire subir l'interprétation que nécessite le passage de

rations cadastrales nous montrent dissimulant de son mieux les sources de ses revenus. J'ai trouvé peu après, en compulsant, aux archives de l'État, à Florence, les livres provenant de la « Mercanzia », qu'il était courtier officiel de la corporation des changeurs (banquiers) (cf. *Mercanzia*, cod. 308, f° 29 v°; approbation de la liste des « sensali » en date du 7 février 1470). Ainsi s'expliquent tout naturellement ses relations avec les Médicis, qui appartenaient à la même corporation. — Sur les fonctions des *sensali*, voir A. Doren, *Studien aus der Florentiner Wirtschaftsgeschichte*, II, [illegible]

l'espace réel, continu, indéfini, à l'espace fictif limité, les préservait de toute tentation de se dispenser de l'étude directe de la figure ou de l'objet à représenter en lui substituant un équivalent, ou quelque forme conventionnelle empruntée à un répertoire d'école. Ils étaient supérieurs en cela aux Italiens, chez qui on aperçoit par moments, dès le XVe siècle, le germe de cet esprit académique qui devait prendre un développement si redoutable au XVIe siècle, chez les successeurs des grands maîtres de la Renaissance.

L'influence flamande ne se trahit pas seulement dans la *Nativité* de Ghirlandaio par l'imitation du groupe des bergers de van der Goes, mais aussi, comme dans le *Saint Jérôme*, par le fini de certains détails : l'artiste a noté avec soin toutes les rides des visages, tous les plis des mains rugueuses ; il a peint minutieusement quelques fleurs et un rouge-gorge dont l'ombre se projette sur un fragment de marbre. Il n'égale cependant van der Goes ni par la finesse du dessin, ni par la vigueur du coloris, comme on en peut juger, notamment en comparant les fleurs d'iris que l'on voit dans les deux tableaux.

Si l'on examine minutieusement la *Nativité* de Ghirlandaio, on finit par y découvrir une particularité que l'on ne rencontre guère dans les peintures italiennes du XVe siècle : la lumière est concentrée dans les yeux en un point lumineux circonscrit, et non distribuée en cercle dans la prunelle, conformément à l'usage régnant en Italie à cette époque [1]. Or, cette particularité est manifestement empruntée aux peintres flamands : ceux-ci, qui examinaient tout de près avec un soin de miniaturistes, avaient observé que les yeux sont semblables à de petits miroirs convexes où se reflètent très distinctement les objets lumineux : aussi reproduisaient-ils parfois, dans la tache claire projetée sur le globe de l'œil, l'ombre d'une croisée de fenêtre. Des détails de ce genre avaient dû les frapper, eux qui représentaient si souvent des intérieurs de chambres, mais pouvaient passer inaperçus des Italiens, qui travaillaient dans la clarté diffuse d'ateliers éclairés par de larges ouvertures et protégés des rayons du soleil, et employaient de préférence, dans leurs peintures, des lumières neutres et froides.

1. Le fait a été signalé par A. Warburg (voir *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft*, Berlin, séance du 8 nov. 1901).

Le procédé flamand avait l'avantage de rendre l'œil plus brillant, de lui donner une apparence plus directe de vie ; aussi les peintres italiens qui subirent l'influence flamande, comme Antonello de Messine, l'adoptèrent-



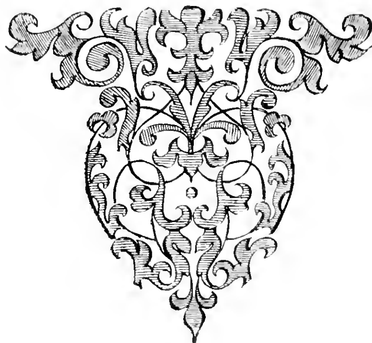
DOMENICO GHIRLANDAIO. — LA VISITATION.
Musée du Louvre.

ils. Et plus tard les maîtres du XVI[e] siècle l'employèrent dans certains cas, usant tantôt d'un moyen, tantôt de l'autre, avec un parfait discernement, selon les effets à produire.

Chez Ghirlandaio, c'est une des seules traces de l'influence flamande que l'on trouve encore dans des ouvrages de la fin de sa vie, comme

la Visitation du Louvre qui date de 1491. Cette influence fut du reste tout à fait épisodique dans sa carrière : elle parait avoir été déterminée par le succès de l'œuvre de van der Goes, qui donna un regain momentané à la vogue des peintres flamands dans le milieu des amateurs florentins. Déjà la *Nativité* est tout à fait conçue, à part les quelques points que j'ai indiqués, dans le même esprit que la généralité des œuvres italiennes contemporaines : les principes de composition sont identiques : l'Enfant n'est pas un enfant qui vient de naître, comme dans le triptyque de van der Goes, mais un bébé de quelques mois, aux formes potelées, aux membres dégourdis ; les architectures et les motifs ornementaux sont empruntés à l'art gréco-romain. L'engouement pour l'antiquité, qui dès ce moment régnait chez tous ceux qui se piquaient de former l'élite, ne fit qu'augmenter dans les années suivantes. Et l'on devine aisément le succès grandissant de cette mode en contemplant la dernière grande œuvre de Ghirlandaio, les fresques de Santa Maria Novella.

Jacques MESNIL



BIBLIOGRAPHIE

Les Maîtres de l'art. Donatello, par Émile B[illegible] Paris, Plon, Nourrit et C[illegible] in-8°, pl.

Il est malaisé de répéter en dix lignes ce qui a été si bien dit ici même (n° du 10 novembre 1910) du nouvel ouvrage où M. E. Bertaux a mis tant de savoir et de talent. A mesure qu'on en poursuit la lecture et qu'on examine toutes ces œuvres, d'abord sereines comme les productions de l'art grec, puis amères et comme désabusées, enfin rajeunies de nouveau par l'antiquité, exprimant le retour de leur auteur à la beauté et à la joie, la figure de Donatello prend un relief considérable, et le sculpteur se campe lui-même comme une de ses plus robustes statues. Néanmoins il ne nous en impose jamais à la manière d'un Michel-Ange ; si, dans ses statues et ses bas-reliefs, il nous apparaît comme très près de nous, c'est qu'il est un des plus humains parmi les maîtres anciens, et voilà le secret de son génie.

Il serait vain de vouloir résumer ici un livre dont on ne pourrait pas même exposer le plan méthodique et gradué avec art, suivant la vie du maître à travers ses œuvres, depuis les apôtres et des héros de Santa Maria del Fiore et d'Or San Michele jusqu'au Gattamelata, ce « saint Georges vieilli » de Padoue, en passant par le misérable saint Jean en marche, les œuvres funéraires, les bas-reliefs de ce « vrai peintre en marbre et en bronze », les amours ailés, les Vierges, les enfants qui dansaient à la célèbre tribune... Il faudrait parler aussi des chapitres sur l'homme, sa place et son influence, des répertoires, des bibliographies, des planches, de tout ce qui achève de donner à l'ouvrage ce cachet de perfection dont la collection des *Maîtres de l'art* est coutumière.

E. D.

Louis-Auguste Brun, peintre de Marie-Antoinette (1758-1815), par [illegible] Sarlovèze. — Paris, Manzi, Joyant et Cie, petit in-fol., fig. et pl.

Ce n'est pas aux lecteurs de la *Revue* qu'il faut apprendre [illegible] d'inédit est M. Fournier-Sarlovèze, et comment l'auteur des [illegible] et des *Peintres de Stanislas-Auguste* se plaît à reconstituer l'œuvre et la biographie de maîtres envers qui la renommée se montra injuste. Sa dernière trouvaille n'est pas la moins heureuse : il nous révèle, on peut dire de toutes pièces, un certain Louis-Auguste Brun, originaire du pays de Vaud, à peine mentionné dans les biographies. Peintre animalier, de la lignée des J. Huber, des [illegible] de La Rive, des J.-L. Agasse, dont M. Fournier-Sarlovèze esquisse en passant la carrière, cet artiste vint à la cour

de France vers 1782 et ne quitta Paris qu'à la Révolution. Son œuvre, aujourd'hui dispersée, consiste non seulement en un bon nombre de peintures, mais en une infinité de dessins, charmants de vie, de naturel et d'adresse, représentant les portraits des plus hauts personnages du temps (la reine, le roi, le comte d'Artois, la princesse de Lamballe, etc.). Certains de ces dessins sont des notes prises en vue de portraits peints, dont M. Fournier-Sarlovèze a pu identifier les plus importants ; d'autres sont des études d'amazones et de piqueurs, de chevaux et de cavaliers, de chiens, de voitures, etc., qui révèlent un dessinateur de sport habile à se documenter et un animalier de premier ordre.

Cette double acception du talent de L.-A. Brun est remarquablement mise en valeur par le texte de ce beau livre, agrémenté d'une illustration abondante, variée et entièrement inédite.

É. D.

French portrait engraving of the XVIIth and XVIIIth centuries, by L. H. Thomas. — London, G. Bell and Sons, gr. in-8°, pl.

On a déjà beaucoup écrit sur les graveurs français de portraits des XVIIe et XVIIIe siècles ; on n'avait pas encore publié, à l'étranger, un travail élaboré avec plus de précision et de méthode, et avec une meilleure compréhension des qualités et de l'influence de l'école française, que celui de M. L.-H. Thomas. Sur les caractéristiques de nos graveurs, leur prédominance en Europe, la continuité de leurs traditions techniques, il a très bien dit ce qui convenait, dès le premier chapitre de son ouvrage. Après quoi, reliant les premiers représentants de la gravure de portraits du XVIIe siècle, les Mellan, les M. Lasne et les P. Daret, aux précurseurs de la fin du XVIe, il entre dans le vif du sujet. Un chapitre entier est consacré à Nanteuil, le vrai fondateur et le plus grand maître du genre, dont les successeurs, Ant. Masson, Édelinck, etc., font à leur tour l'objet d'un autre chapitre. L'époque de Louis XV et les Drevet, dont l'influence se fera sentir pendant tout le XVIIIe siècle, l'époque de Louis XVI avec C.-N. Cochin comme vedette, autour duquel se groupent les graveurs de miniatures, les portraitistes occasionnels (Moreau, N. de Launay), les amateurs (Caylus, Watelet), et enfin, occupant une place à part, Augustin de Saint-Aubin, conduisent le lecteur jusqu'à la Révolution.

Une liste alphabétique des artistes et de nombreuses planches ajoutent encore à l'intérêt de ce remarquable ouvrage.

É. D.

Un mois à Rome, par André Maurel. — Paris, Hachette, in-16, pl. et plans.

Cet aimable livre, dont on a parlé ici lors de son apparition, nous revient en dixième édition, totalement transformé, sinon quant au texte, du moins quant à la présentation. De ce que M. André Maurel avait partagé son séjour dans la Ville éternelle en trente promenades, on en a déduit que son livre pourrait bien servir de guide à certains pèlerins de l'art et de l'histoire ; on a fait précéder chaque chapitre d'un petit plan et on l'a orné des photographies rappelant les principales étapes de la journée. C'est une conception assez originale, quoiqu'un peu factice. Aussi bien, M. André

Maurel n'a-t-il pas pris soin de déclarer lui-même dans son avertissement qu'il était non pas un archéologue ni un critique, mais seulement un touriste en quête d'émotions? Son « guide » en dépit de ses trente plans, ne vise donc point à supplanter Baedeker: et l'auteur s'estimera satisfait s'il a pu fournir trente sujets de méditations sur Rome aux voyageurs de petit savoir ou de faible imagination.

L. D.

La Sculpture anversoise aux XVe et XVIe siècles, par Jean de Bosschère. Bruxelles, G. Van Oest, in-8°, pl.

Voici un livre curieux et neuf, qui honore la *Collection des grands artistes des Pays-Bas*. Il était, comme on dit, joli à faire, et il a été fait presque aussi bien qu'on eût pu le souhaiter.

Les débuts pénibles de la sculpture flamande une fois rappelés, et aussi les origines, qui tiennent de si près à notre art gothique, l'auteur aborde la période du véritable épanouissement : le règne de la maison de Bourgogne. Il montre alors les huchiers, les menuisiers, les entailleurs et les selliers à l'ouvrage, il décrit le fonctionnement de leurs ateliers, il étudie les traditions corporatives, les règlements et les marques.

Après quoi, il recherche les monuments les plus significatifs de cet art si puissant et si riche. Les retables le retiennent longuement : ils étaient une des manifestations courantes de la piété des dévots et du talent des sculpteurs: ceux d'Anvers, de Hulshout, de Tongres, d'Oplinter et bien d'autres, sont décrits en détail, et les circonstances de leur exécution datées avec soin. Puis, M. de Bosschère s'occupe des statuettes et groupes sculptés. Enfin, il retrace la vie des principaux sculpteurs du XVIe siècle : Pierre Cock, Bartholomé Rapost, Robert Moreau, Corneille de Vrient, Jacques Jongelhinck, les de Nole, Omer van Ommen, etc.

Une bibliographie et d'excellentes illustrations complètent ce livre.

A. M.

Les Estampes japonaises, par W. de Seidlitz. Traduction de P.-André Lemoisne. Paris, Hachette, in-4°, fig. et pl.

L'art japonais est devenu un élément de notre culture européenne, car il répond à des goûts de notre époque; mais il faut connaître les états successifs du développement de la gravure japonaise et les rapports entre les divers artistes pour pouvoir apprécier les efforts de chacun d'entre eux, de façon à ne pas nous contenter d'œuvres mauvaises ou d'imitations, alors que nous pouvons en obtenir de meilleures. L'ouvrage que vient de traduire M. P.-André Lemoisne et que la maison Hachette a orné de remarquables illustrations en noir et en couleurs, résume excellemment tout cela. Il sera particulièrement bien accueilli en France, où l'on était déjà familiarisé avec l'estampe japonaise du XIXe siècle, quand les expositions organisées depuis deux années, avec tant de méthode et de goût, au Musée des arts décoratifs, firent connaître au public les artistes des époques antérieures, à commencer par les primitifs.

M. W. de Seidlitz s'est arrêté à un parti analogue ; son travail est relativement sommaire sur le XIXe siècle, tandis qu'il est, au contraire, plus développé sur le XVIIIe

où l'évolution fut continue, intéressante et variée, avec le développement de l'impression en couleurs, son épanouissement au temps de Harunobu et de Shunsho, et son apogée dans les œuvres de Kiyonaga.

Ce beau livre, si intéressant et si utile, comprend encore une liste alphabétique des signes composant les noms des plus importants artistes du Japon, une bibliographie abondante, et pour chaque artiste une liste de ses principales œuvres avec leurs caractéristiques (dates, formats, coloris, etc.), des planches enfin, reproduisant avec grand soin des spécimens choisis des artistes japonais.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

Le Mont Saint-Michel, histoire de l'abbaye et de la ville, étude archéologique et architecturale des monuments, par Paul Gout. — Paris, A. Colin, 2 vol. gr. in-8°, fig. et pl., 50 fr.

— *L'Architecture romane en France*, préface de Jules Baum. — Paris, Hachette, in-4°, 226 pl., 25 fr.

Nouvelle collection des classiques de l'art. Mantegna, l'œuvre du maître. — Paris, Hachette, in-8°, 200 fig., 10 fr.

— *Ernest Hébert, sa vie, son œuvre, son temps*, par Peladan. Introduction de Jules Claretie. — Paris, C. Delagrave, in-4°, (tiré à 210 ex.), 200 fr.

La Renaissance française (l'architecture nationale, les grands maîtres-maçons), par Marius Vachon. Préface de H. Daumet. — Paris, E. Flammarion, gr. in-8°, 75 pl., 25 fr.

— *Les Écoles d'architecture et d'art décoratif des XVIIe et XVIIIe siècles à Aix*, par Henri Dobler. — Aix-en-Provence, A. Dragon, gr. in-8°, 238 fig. et pl., 40 fr.

— *Les Peintures de la collection Chauchard.* Texte par Jean Guiffrey. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, in-fol., 80 pl., 250 fr.

Histoire de l'art, publiée sous la direction d'André Michel, 7e vol. 1re partie du t. IV) : *la Renaissance en Italie.* — Paris, A. Colin, gr. in-8°, 342 fig. et 6 pl., 15 fr.

— *Les Estampes japonaises*, par W. de Seidlitz. Traduction de P.-André Lemoisne. — Paris, Hachette, gr. in-8°, 133 fig. et 16 pl. en noir et en coul., 35 fr.

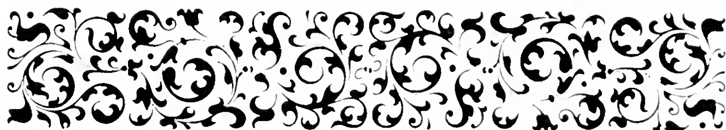
— *Les Musées de Florence. La Galerie des Offices.* Texte et préface de M. Corrado Ricci. — Paris, H. Laurens, in-4°, 36 pl. en coul., 25 fr.

— *Les Grands artistes. Théodore Rousseau*, par Prosper Dorbec. — Paris, H. Laurens, in-16, 24 fig., 2 fr. 50.

— *L'Art d'architecture et la profession d'architecte*, par Albert Louvet. Préface de J.-L. Pascal. T. I. *La formation de l'architecte.* — Paris, librairie de « la Construction moderne », in-8°.

Le gérant : H. Denis

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



LA COLLECTION CHAUCHARD AU LOUVRE

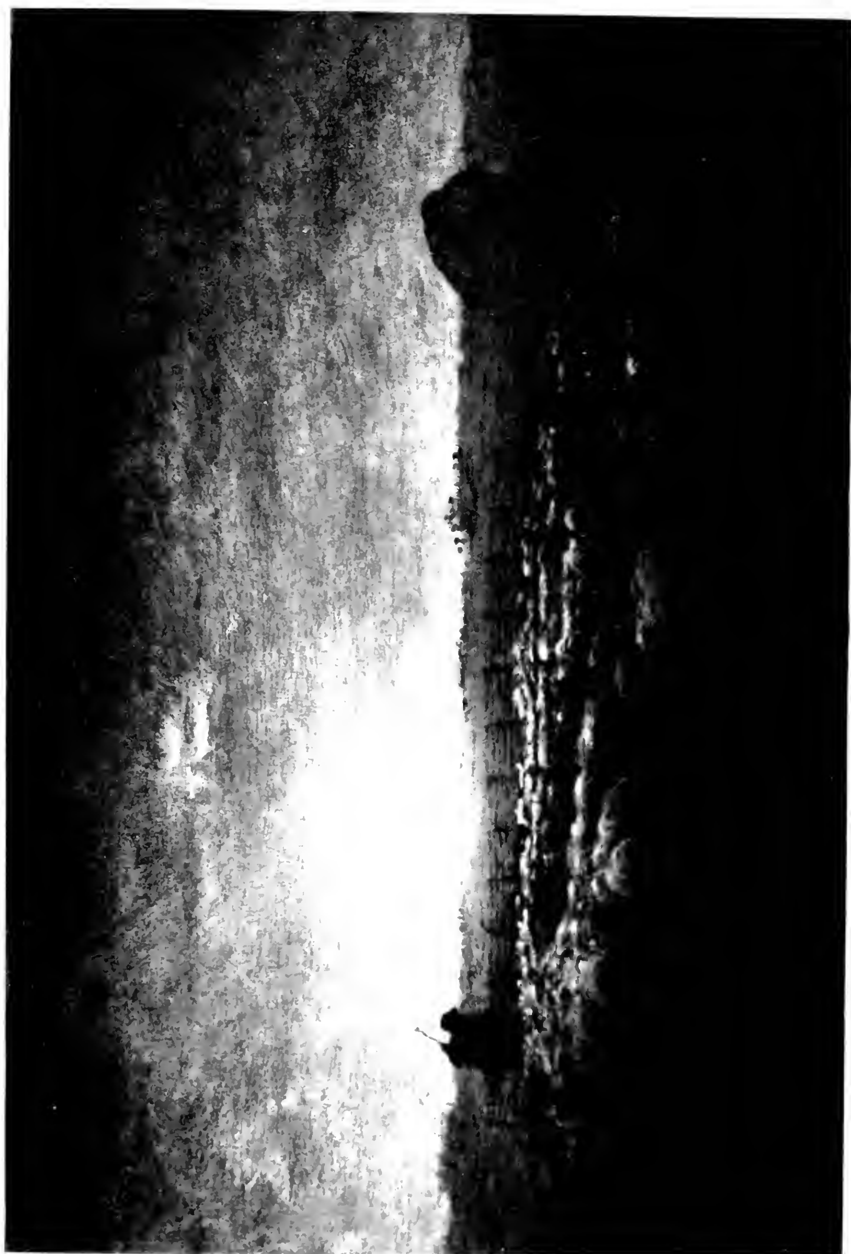
La collection Chauchard, récemment installée, apporte au Louvre un précieux accroissement. Elle complète et précise notre idée sur l'époque climatérique de la peinture française au XIX[e] siècle. La pléiade de beaux talents qui, vers 1830, donna l'impulsion décisive à notre art y est représentée par des œuvres significatives, hardies et révolutionnaires à leur date, apaisées aujourd'hui et consacrées par la patine du temps. Grâces en soient rendues au donateur. La joie ne doit pas chicaner sa reconnaissance. Que tout ne soit pas d'égale valeur dans ce legs royal, qui songerait à s'en étonner? Il suffit que nombre de pièces soient d'une beauté exemplaire et d'un intérêt essentiel, admirables leçons pour les artistes, documents nécessaires pour l'histoire, source d'enthousiasme pour tous les amoureux d'art. M. Jean Guiffrey, dans l'excellente notice qui accompagne la somptueuse publication de la maison Plon[1], fixe l'origine et marque la valeur des principales toiles; je ne puis, en quelques pages, qu'indiquer la conclusion générale qui ressort de cette confrontation posthume.

Tout d'abord, et l'observation n'est pas nouvelle, mais elle s'impose de plus en plus, Corot et Millet se placent nettement au premier rang, comme des génies classiques, comme les maîtres du chœur. La faculté de généralisation, la beauté ou la force de l'idée qui se subordonne les accidents particuliers, les situent dans un plan supérieur. Vingt-six toiles de Corot, sans épuiser la matière, feront mieux connaître ce charmant génie, toujours le même et jamais monotone, unique à varier, sur des

1. *Les Peintures de la collection Chauchard*, 80 planches en héliogravure, texte par Jean Guiffrey, in-8°, 1911.

thèmes semblables, le rythme des formes et la modulation des valeurs. Souvenirs d'Italie qui parfumaient sa mémoire, vives impressions cueillies sur le sol natal, fraîcheurs emperlées et frissonnantes de l'aube où s'égrène la danse des nymphes, langueur dorée des couchants où monte une plainte amoureuse, épanchements radieux et mouvements visibles de la lumière, ciels du matin, ciels du soir, ciels floconneux opalisés de lumineux brouillards, ciels impalpables où nagent des parcelles d'or pourpre et d'argent rosé, atmosphères blondes où se joue la douceur des gris, des lilas et des mauves, cadence heureuse des masses trouées de lumière qui s'y inscrivent et s'y rattachent par mille tendres reflets, tonalités chantantes qui s'appellent et se font écho, écharpes de sons nouées et dénouées dans l'air, cet art, où rien ne sent la règle, où tout est soumis à l'ordre et mesuré par le rythme secret du chant intérieur, plane au-dessus du réel et n'en garde que l'essence, le charme et le subtil arome. *Les Chevriers des îles Borromées*, *la Danse des bergères*, *la Danse des Nymphes*, *les Bûcheronnes*, *le Chevrier*, *le Pont de Palluel*, des plus libres et des plus finement harmonisés, *le Chariot*, puissant de construction, délicat de ton et de lumière, *le Passage du gué*, ample, noble dans la courbe allongée de ses lignes et d'une admirable sonorité, *la Route*, *la Levée des filets*, aux gris lumineux, aux lueurs caressantes, *le Passeur*, étonnant de limpidité, *la Clairière* au soleil levant, délicieuse d'ombres errantes et de buées indécises, *le Moulin de Saint-Nicolas*, une des plus fraîches, des plus vivaces impressions des toutes dernières années, la *Nymphe désarmant l'amour*, ce tableau riche, élégant, précieux, baigné d'or fluide, de lumière chaude et d'ombres moelleuses, autant de chefs-d'œuvre empreints de grâce immortelle, de sérénité et de candeur.

Moins nombreuses, les œuvres de Millet dont le legs Chauchard enrichit le Louvre sont toutes d'un puissant intérêt. La plus célèbre n'est peut-être pas la meilleure. L'harmonie générale de *l'Angelus* a été compromise par des restaurateurs. Un charme agreste et pur respire en deux petites toiles : *la Tricoteuse* et *la Petite bergère*, l'une toute à son ouvrage, assise et ramassée dans l'ombre d'une broussée de chênes, vêtue, comme une petite fleur, de beige et de bleu tendre ; l'autre debout sous sa cape blanche et sa jupe rouge, l'épaule droite à la houlette, statuette rustique, douce. Marie-Claire enclose dans l'intimité d'un champ.



Le Vanneur nous montre Millet prenant possession de lui-même et découvrant d'un coup la forme et la couleur qui adhèrent intimement à sa pensée. Avec *la Gardeuse de moutons*, le peintre est à l'apogée de sa force et maître de tous ses moyens. Le ciel, un des plus beaux et des plus solennels qu'ait peints Millet, le ciel, au rayonnement tamisé par de légers nuages, chaud, profond, indéfinissable dans ses tons fondus, empli d'un vaste silence, enveloppe de sa douceur apaisée l'immense plaine, les moutons groupés, la bergère qui dresse sur l'horizon vide sa silhouette dominatrice. *Le Parc aux moutons* n'est pas une moindre merveille. Une coulée de lumière pâle glisse au centre de la toile sur les toisons qu'elle argente et se fond peu à peu dans les ombres immenses ; la silhouette du berger, son geste anguleux et bizarre, ajoutent un vague effroi au mystère palpitant de la nuit. Si Corot insinue en nous sa mollesse aimable et riante, Millet nous plie à sa volonté despotique, nous impose l'autorité de sa raison et la gravité de sa parole. Le doux musicien, le rêveur tendre qui se joue autour des cœurs ne me diminue pas la magnifique humanité de Millet, sa mâle compassion, sa grandeur héroïque. Raisonnable sans doute, il met, comme le voulait Poussin, du jugement partout, mais quelle émotion jaillit du plus pur de son âme ! Ce rude génie a des tendresses maternelles. Comme il a parlé de la paysanne, fleur du vieux sol, espoir de la race ! Sans les déflorer ou les embellir, comme il a dit leur beauté chaste et robuste, leur saine vigueur de vierges et de mères, de ménagères et de travailleuses ! C'est peu de chose que *la Femme au puits*, mais c'est exquis de justesse, de délicatesse attentive, de beauté morale. Charme juvénile, fraîche naïveté, largeur du modelé, rythme admirable du geste, *la Fileuse* d'Auvergne réunit tout. On croit entendre la chanson qui s'envole des lèvres ingénues et monte dans le ciel égayé de nuées blondes. Si la peinture moderne doit beaucoup à Corot, nos sculpteurs peuvent porter un cierge à J.-F. Millet. Cet admirateur passionné de Poussin et de Phidias est aussi le frère des nobles tailleurs de pierre de Reims, de Chartres et d'Amiens.

Corot et Millet, l'un par une grâce d'état, l'autre par l'élévation constante de sa pensée, possédèrent cette force d'abstraction et de synthèse qui est la marque des génies supérieurs. D'autres, amants du pittoresque, épris du caractère, du détail, de la saillie expressive des choses, furent des poètes mineurs, mais encore des poètes. Rousseau garde une place

d'élite au second rang. Ses petites toiles surtout, telles que les diverses *Mares*, *le Chemin sous un ciel orageux*, *le Chemin dans le Berry*, *la Passerelle*, exquise de lumière blonde et d'ombres gris-bleu, sont d'un faire serré, d'une saveur agreste, d'un émail brillant, d'une expression intense: elles renferment beaucoup de sens, beaucoup d'émotion sur de faibles surfaces. On ressent le respect, la sympathie, l'admiration pour ce fier esprit que mit à la gène le souci de la perfection. Où Rousseau se concentre, Diaz s'épanche et se dilue. Sa virtuosité se joue sur les surfaces. Il improvise d'un pinceau coulant et facile les décors de la forêt et les jeux de l'amour. Il va de Corrège à Prud'hon, de la grâce chaleureuse à la douceur pensive; il affaiblit ce qu'il imite, de son dessin mou, de sa couleur brillantée. Il consent parfois à surveiller ses heureux dons, comme dans *la Nymphe* qui s'éveille, et dans ce *Chemin forestier*, frais, humide, touffu et perlé de couleur. Avec quelques œuvres de sa manière, précise, limpide, juste et serrée, *la Seine à Bezons*, *la Mare au clair de lune*, nous avons ici, sinon le meilleur et le plus grand Daubigny, du moins un Daubigny très honorable et souvent exquis. Et Troyon, bon ouvrier, animalier savant, à qui manqua le diable au corps, avec *la Rentrée du troupeau*, *la Vallée de la Touques*, d'autres œuvres solides, estimables, un peu froides, tient son rang de beau peintre qui fut poète par aventure.

J'avoue n'avoir jamais goûté le talent compliqué, la fantaisie laborieuse de Decamps. On aurait trop beau jeu à signaler la vulgarité foncière, le pittoresque bas, le coloris blême et rêche de son *Christ au prétoire*. Les amateurs d'un genre où la recherche de l'effet étouffe le naturel et l'émotion, trouveront mieux leur compte dans *le Marchand d'oranges*, et *la Cour rustique*. Je manque aussi d'enthousiasme pour l'art méticuleux, sans largeur et sans rayonnement de Meissonier. Du moins cet artiste, probe dans son étroitesse, conteur précis, dessinateur mordant, et qui articule la forme comme pas un, est représenté par des œuvres qui font voir son grand talent sous son meilleur jour. Quelques dragons en vedette (les plus petits), *la Confidence*, *le Tourne-bride*, des *Liseurs*, plus que ses épopées en prose, donneront une idée avantageuse de sa vision implacablement nette, de son talent de composition, de sa finesse physionomique, et après tout c'est bien quelque chose.

M. HAMEL

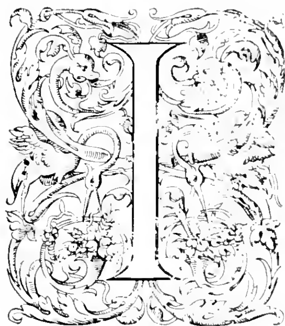
JEAN BRIANT, PAYSAGISTE

1760-1799

MAITRE D'INGRES

ET LE PAYSAGE DANS L'ŒUVRE D'INGRES

I



NGRES quitta Montauban, sa ville natale, en 1791, pour s'installer à Toulouse, ville natale de son père, Jean-Marie-Joseph Ingres.

Il (mon père) allait souvent à Toulouse, sa patrie, se retremper, pour ainsi dire, dans cette grande belle ville, presque aussi riche alors en monuments d'art que Rome, à qui elle ressemblait. Il aimait à se retrouver avec ses amis d'enfance, tous artistes distingués ; il m'emmenait toujours avec lui dans ses courts voyages. Il me laissa à Toulouse, avant 93, pour y continuer mes études d'art à l'Académie, chez les dignes et grands artistes Roques, Vigan et chez Briant, paysagiste, qui sauva tant d'objets d'art, dont il forma le musée dans le couvent des Grands-Augustins [1].

La date exacte à laquelle Ingres commença ses études à Toulouse n'a jamais été donnée. Nous la plaçons, en toute certitude, à l'année 1791, grâce à un document nouveau. Ingres était à l'Académie de Toulouse pendant l'année scolaire 1791-1792. Les registres d'inscription sont muets sur ce point, mais les palmarès nous renseignent. Le palmarès porte cette mention :

L'Académie a distribué cette année, 19 août 1792 : CLASSE DES PRINCIPES. Professeur, M. Lucas aîné : PRIX, à *M. Simonet*, pour un dessin d'une tête et un pied

1. *Biographie de Tarn-et-Garonne*, par L. Forestié-Neveu, lettre d'Ingres, p. 268.

Prix, à *M. Roques*, pour un dessin d'une main, élève de son père. — Classe de la figure et de l'antique : 1er Prix, *M. Barthe*, élève de l'Académie ; 2e Prix, *M. Clément*, élève de M. Derome ; 3e Prix, *M. Ingres*, élève de M. Roques [1].

Voilà donc qui est acquis : en 1791, Ingres dessina, à Montauban, le portrait à la sanguine du grand-père Moulet, perruquier de la Cour des Aydes, d'après l'original de Jean-Marie-Joseph Ingres. A la sanguine toujours, — « j'ai été élevé dans le crayon rouge », disait-il, — il copia, la même année, une allégorie de l'Aurore. Il avait bien prouvé qu'il connaissait les premiers éléments du dessin. Il partit pour Toulouse où, sans stationner dans la classe des principes, il entra à l'Académie royale de peinture : il s'y montra aussitôt assez avancé pour enlever, au concours, le troisième prix.

Pendant l'année scolaire suivante 1792-1793, Ingres pénétra dans la classe de ronde bosse dans l'ordre suivant : les citoyens Charbonières, Ingres, Dumons. Le 31 janvier 1793, Ingres se classe au premier rang et Charbonières au second ; le 28 février et le 30 avril, Charbonières est au premier et Ingres au second. Ingres reprend la première place le 31 mai, Charbonières la seconde, et la troisième est attribuée à Guibert [2]. Que va-t-il advenir au concours de fin d'année ?

Le palmarès de l'année scolaire 1792-1793 manque. Heureusement, une inscription qui intéresse Ingres y supplée dans le *Registre contenant la recette et la dépense faite par M. le Trésorier de l'Académie de peinture, sculpture et architecture de Toulouse, depuis le 20 octobre 1768 jusqu'au 5 messidor an II : Année scolaire 1792-1793 (an II)* (sans date) « Payé au C. Ingres la somme de 30 livres, pour le prix du dessein (*sic*), d'après la ronde bosse [3] ». Ingres s'était donc, finalement, classé premier.

En 1793-1794, l'Académie n'a pas de nom bien déterminé. Les élèves y prennent ce titre : *Élèves de l'Enseignement public provisoire de Toulouse*. Cette année-là le nom d'Ingres ne figura pas au palmarès. L'année

1. Archives de l'École des beaux-arts de Toulouse. Voir *Recueil des palmarès des distributions de prix à l'ancienne Académie des arts et à l'École moderne des beaux-arts*, de 1777 à 1826, 1 vol. petit in-4°.

2. Registre des délibérations de l'Académie, commencé en juin 1790, interrompu le 31 août 1793 et repris le 23 novembre 1833. — Arch. École des beaux-arts de Toulouse.

3. Archives départementales de la Haute-Garonne, manuscrit in-f°, lettre E, n° 577. Aux mêmes archives est le reçu signé : *Ingres fils*. Ce reçu confirme la récompense obtenue en 1793, à la date du 28 août. Lettre L, n° 359

1794-1795 le voit réapparaître avec un accessit, dans la *Classe du modèle vivant*, le prix étant réservé. Le professeur de la classe était le citoyen Lucas aîné.

L'Académie royale était devenue l'École centrale du département de la Haute-Garonne. Ingres appartenait, pendant l'année scolaire 1795-1796,



JOSEPH ROQUES. — LE TOMBEAU D'AMYNTAS.
Musée de Toulouse.

à la septième division (modèle vivant) et à la huitième division (composition). Le premier prix de modèle vivant fut attribué à Roques fils et le second prix à Ingres. Le premier prix de composition alla à Ingres et un accessit consola Roques fils du succès de son ami[1].

En 1797, avant de partir pour Paris où il devait poursuivre ses études, Ingres reçut un certificat, délivré par ses maîtres. Or, ce certificat témoigne qu'Ingres obtint un autre prix, qui lui fut décerné « à la Fête de la Jeu-

1. *Recueil des palmarès, loc. cit.*

nesse, le 10 germinal dernier » (30 mars 1797). C'était « le Prix de dessein (*sic*) d'après le modelle (*sic*) vivant »[1].

Dans les divers palmarès, on rencontre le nom de Joseph Roques, peintre, et celui de Vigan, sculpteur, maîtres d'Ingres. Celui de Briant n'apparaît point. « Mis en premier lieu chez le *peintre* Vigan, il suivit sous sa direction les cours de l'Académie royale, puis passa dans l'atelier de Roques... et, après avoir traversé l'atelier d'un nouveau maître, *Joseph* Bertrand — et non pas Briant, comme on l'a écrit par erreur, — put enfin partir pour Paris[2]. » M. Momméja commet ici une série de *lapsus*. C'est d'abord chez Roques qu'Ingres entra et c'est au titre d'*élève* de Roques qu'il fut couronné à la fin de l'année scolaire 1791-1792. Son maître, Pierre Vigan, était *sculpteur* et non pas *peintre*. Quant à *François* Bertrand et non *Joseph* Bertrand, Ingres, qui, le premier, révéla les noms de ses maîtres, ne l'a pas confondu, « par erreur », avec Briant. Briant fut bien le professeur de Jean-Auguste-Dominique Ingres, en dehors de l'Académie, comme Joseph Roques et comme Pierre Vigan, qui, amis de son père, le reçurent aussi dans leurs ateliers privés. Briant ne professa pas à l'Académie royale ni à l'École centrale : il avait trop à faire ailleurs, on le verra : voilà pourquoi on ne relève son nom ni dans les palmarès ni dans le certificat du 15 floréal an V.

II

Qu'était-ce donc que ce Briant, à qui deux lignes d'Ingres assurent une manière d'immortalité et qu'un trait de plume agressif supprime de la carrière du maître, qui l'y avait introduit avec les marques d'une si affectueuse reconnaissance ? Les biographes d'Ingres semblent s'être donné le mot pour diminuer le rôle de Briant dans les débuts du maître montalbanais. Le plus bienveillant, M. Delaborde, ne l'a guère ménagé.

> Enfin, lorsque l'enfant fut à peu près autorisé à consacrer tout son temps à la peinture, on décida qu'avant de passer outre, on essaierait des avis d'un troisième

1. Le palmarès de 1797 ne porte pas le nom d'Ingres. Le prix du modèle vivant y est indiqué : *Réservé*. Le certificat est aux archives municipales de Montauban.

2. *Ingres*, par Jules Momméja (collection des *Grands Artistes*), p. 19-20. Il faut souhaiter qu'une nouvelle édition de ce petit livre fasse disparaître ces *lapsus* qui troubleraient les futurs biographes d'Ingres : on l'a bien vu quand M. Boyer d'Agen a publié *Ingres d'après une correspondance inédite*, où il a accumulé, comme à plaisir, les erreurs de ses devanciers et les siennes propres, rendant ainsi son livre non seulement inutile, mais nuisible.

peintre, dont Ingres lui-même nous a conservé le nom dans une note sur cette époque de sa vie. Ce nouveau patron, Briant, n'était pas, à ce qu'il paraît, dépourvu de goût personnel et de zèle, mais à l'égard d'autrui il manquait assurément de clairvoyance, puisqu'il crut démêler chez le débutant des dispositions pour la peinture de paysage beaucoup plus significatives que ses aptitudes à traiter la figure... [1].

Charles Blanc dit à peu près la même chose dans les mêmes termes :

Parmi les professeurs de l'Académie se trouvait un paysagiste, Briant, qui prétendait avoir deviné les aptitudes de son élève et voulait le confiner dans le paysage... Il paraît que ce Briant était converti déjà aux nouvelles doctrines [de Valenciennes] et qu'il enseignait le beau feuillé dans la dernière perfection... [2].



INGRES. — VUE PRISE DE LA VILLA MÉDICIS (1807)
Musée de Montauban

Mon ami, M. Jules Momméja, ne se contente pas de lui enlever son plus beau titre de gloire, qui est d'avoir eu Ingres pour élève, il lui conteste tout droit à la gratitude des Toulousains dans le sauvetage de leurs œuvres d'art et, du même coup, il prend en défaut Ingres lui-même.

Les souvenirs d'Ingres ne le servaient pas bien sans doute, car celui auquel on est redevable du sauvetage d'une faible part des richesses artistiques de Toulouse

1. *Ingres*, par H. Delaborde, p. 20-21.
2. *Ingres*, par Charles Blanc, p. 5.

est, sans contestation possible, François Bertrand, professeur de peinture à l'Académie des arts, etc... Il ne reste plus de souvenirs de ce Briant, mauvais paysagiste de l'école de Valenciennes, auquel Ingres attribuait rétrospectivement l'espèce d'antipathie qu'il professa toujours pour le paysage, assurait-il... [1].

Voilà qui est formel : ceux-là qui s'inclinent devant les souvenirs d'Ingres font de Briant un émule de Valenciennes, ce qui ne veut pas être un compliment, à beaucoup près. M. Momméja le rejette purement et simplement, à tous les points de vue. Nous allons voir que ni les uns ni les autres n'ont eu raison de traiter Briant à la légère et qu'Ingres restait dans la vérité en rendant hommage à ce troisième maître, — comme aux deux autres, — de ses études toulousaines.

Jean Briant naquit à Bordeaux le 3 février 1760, sur la paroisse Saint-Projet [2].

Le ferblantier Briant n'avait pas d'autre ambition que de donner à son fils le métier qu'il exerçait lui-même. Il l'envoya en apprentissage à Toulouse, chez son ami Forobert. Ce Forobert, qui s'occupait de mécanique, fréquentait l'Académie royale de peinture où il conduisit son apprenti. On raconte que la chaîne des Pyrénées, visible de Toulouse aux plus lointains horizons, enchanta le jeune Briant, qui s'amusait à en crayonner la silhouette sur les murs de la cité. Il s'intéressait beaucoup plus aux leçons des maîtres de l'Académie qu'à celles du ferblantier. Son père le rappela à Bordeaux. Mais, comme Forobert, le père Briant eut du mal à lui faire entendre les lois du fer battu : Jean Briant ne cessait pas de dessiner.

Il y avait alors à Bordeaux un peintre de talent, élève de Vien, chez qui il avait poussé ses études jusqu'au second prix de Rome, obtenu en 1769. Ce peintre, Pierre Delacour ou Lacour, brossait des tableaux d'histoire et de sainteté suivant la manière de Vien, — qui n'est point une manière médiocre, — des tableaux de genre où se montrait

1. *La Jeunesse d'Ingres, Gazette des Beaux-Arts*, 1er août 1898, p. 103-104.

2. Comme on ne baptisait pas dans cette paroisse, on dut procéder à la cérémonie du baptême à la paroisse Saint-André, — la cathédrale, — ainsi que le montre l'acte suivant :

« Du dit jour (lundy quatrième fevrier mil sept cent soixante) a été baptisé Jean, fils légitime de Jean Brian, ferblantier, et de Marie Buffet, parroisse Saint-Projet. — Parrein : Jean Buffet; marreine : Marie Chaban, naquit hyer au soir entre trois et quatre. — Signé au registre, Briant, père; Bergey, vicaire » (Paroisse Saint-André, registre 102, acte 115, série G. G. Archives municipales de Bordeaux.)

la volonté de tout dire, des paysages pompeux mais non sans un certain goût de vérité, des portraits habilement enlevés, et même il gravait à l'eau-forte. Sa personnalité aurait pu s'affirmer s'il s'était moins dispersé. Mais, telle quelle, elle devait suffire à donner à son enseignement une véritable portée. Pierre Lacour, placé à la tête du « Musée » de Bordeaux, — le « Musée » était une société dont les membres s'intéressaient aux sciences, aux lettres et aux arts, — y exerça une grande influence sur les élèves : c'est au « Musée » que Bordeaux doit le meilleur de son mouvement artistique au siècle dernier.



INGRES. — VUE PRISE DE LA VILLA MEDICIS (1807).
Musée de Montauban.

Jean Briant, dégoûté du métier de ferblantier, alla frapper chez Lacour. Il n'était pas en état de payer les leçons qu'il sollicitait : on l'accueillit tout de même. Lacour ne le regretta pas, car Briant se montra un élève studieux, très épris de son art et qui avait l'ambition d'y réussir. En 1784, Briant obtint un premier prix dans des conditions assez particulières. Le 17 mai de cette année-là, l'Académie royale de peinture arrêta le sujet de concours : *La Ville de Bordeaux, affligée de la peste, présente au cardinal de Sourdis le plan du dessèchement des marais.* Si l'Académie espérait que ce souvenir d'histoire locale inspirerait ses pupilles, elle dut éprouver une vive déception : les esquisses qu'on lui présenta furent jugées trop faibles pour être retenues.

Le concours recommença et c'est Briant qui emporta le prix : une médaille d'or de la valeur de 150 livres[1].

L'Académie n'avait pas les moyens d'entretenir à Paris, encore moins à Rome, ceux de ses lauréats qui souhaitaient y compléter leurs études. Elle n'avait que la ressource de s'adresser aux jurats, lesquels, étant les « pères » de la cité, devaient faire toutes « dépenses privilégiées » qui concourent à sa gloire. D'ailleurs, les lettres patentes le leur enjoignaient. L'Académie voulait bien avancer les fonds dans la mesure du possible, mais elle devait s'assurer qu'on la rembourserait. Comment, au surplus, résister à ces arguments :

> Elle [l'Académie] renouvelle ses instances aujourd'hui, elle pense que la somme à adjuger pour cela doit être assez forte pour payer le voyage de Paris à l'élève..... et l'entretenir dans cette capitale pendant l'espace d'une année. L'élève, après s'y être perfectionné, reviendrait illustrer sa patrie, où il contribuerait à étendre et à propager la masse des lumières, non seulement dans les arts d'agrément, mais encore dans ceux d'utilité.

En un temps où l'art préoccupait de plus en plus les meilleurs esprits, le voyage de Paris, suivi du voyage à Rome, semblait indispensable aux amateurs bordelais qui dirigeaient le goût de leurs concitoyens. L'Académie décida de solliciter de la jurade une somme de cinq cents livres pour l'artiste qui, ayant remporté le grand prix, irait à Paris. Si au bout de quatre années le lauréat ne se décidait pas à faire ce voyage, les cinq cents livres resteraient dans les coffres de l'Académie[2]. Les jurats ne demandaient pas mieux que de répondre favorablement à ces vœux, mais les difficultés budgétaires étaient en opposition avec leurs propres désirs. Le président de l'Académie, M. Lafon de Ladebat, insista personnellement. L'un des jurats, M. de Sèze, reçut une note pressante qui fixait à 1.212 livres

1. Registre de l'Académie de peinture, sculpture, architecture et de dessin de Bordeaux. Ms. 1539-1540, p. 333-344. Archives municipales de Bordeaux.

Briant ne fit pas ses études avec Alaux, Bergeret et Monvoisin comme on l'a écrit par erreur (*Un souvenir d'Ingres*, par Boschach, notice sur Briant lue dans la séance de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Toulouse, le 27 novembre 1902. *Mémoires de l'Académie*, 1903). Ces trois artistes n'entrèrent chez Lacour que longtemps après que Briant en était sorti et, pour deux au moins, quand il était déjà mort.

2. Registre de l'Académie, *loc. cit.*, séance du 28 mai 1785, p. 358. Arch. municipales de Bordeaux.

la subvention annuelle ambitionnée par l'Académie. Enfin, on vota 850 livres, destinées :

1° A l'établissement d'un grand prix ; 2° à des prix d'émulation et des médailles à distribuer dans les classes inférieures, qui continueront à être distribuées, et enfin à tous les frais à faire pour le travail des élèves ; qu'en conséquence il sera expédié un mandement de la dite somme, et que pour les années subséquentes, elle sera portée dans les états des dépenses ordinaires pour être payée au mois d'avril [1]...



Pierre-Antoine Lacour.
Portrait de la sœur de Jean Briant.
Musée de Bordeaux

Que reçut Jean Briant ? Nous savons que l'Académie lui délivra les cent cinquante livres qui revenaient de droit, on l'a vu, au lauréat du concours de 1784. Muni de ce viatique, il partit pour Paris. Les trop brèves biographies bordelaises, reprenant l'erreur du citoyen Pague, dont nous reparlerons, assurent qu'il y fut l'élève de Lépicié [2]. C'est impossible,

1. Recueil de documents relatifs à l'Académie. Ms. n° 1234, p. 199-213. Arch. municipales de Bordeaux.

2. *Catalogue du musée de Bordeaux*, 1855. Notice par Jules Delpit et collection Delpit. Ms. n° 1274, p. 9. Archives municipales de Bordeaux.

Delpit tenait le renseignement d'un savant toulousain, M. Dumège, qui, comme Pague, le rappor-

Lépicié étant mort l'année même où Briant remportait le prix de peinture à Bordeaux, le 14 septembre 1784. Si Briant reçut à Paris les conseils de quelqu'un, ce fut de Pierre, premier peintre du roi, ainsi qu'en témoigne un extrait des procès-verbaux de l'Académie de Bordeaux. Le samedi 8 janvier 1785, « ... le secrétaire a fait ensuite lecture d'une lettre que M. Pierre a écrite à l'Académie, relative à M. Briant élève de Bordeaux qui lui avoit été recommandé et qu'il a pris sous sa protection[1]... »

Le séjour de Briant à Paris ne fut pas de longue durée. L'élève de Lacour désirait ardemment se rendre à Rome, où il lui semblait que son goût très prononcé pour le paysage trouverait à se développer plus à l'aise. Au mois de mars 1785, le maréchal de Mouchy, commandant de la province de Guyenne, écrivit au comte d'Angiviller, surintendant des bâtiments du roi, pour recommander un mémoire de Briant, tendant à lui faire accorder la pension à l'Académie de France à Rome. Briant se plaignait que les charges municipales n'eussent pas permis à la ville de Bordeaux de le soutenir autant qu'il l'espérait. Il attendait de la bonté de M. d'Angiviller les moyens « d'atteindre à la perfection » de son art. Mais d'Angiviller, ménager des deniers du roi, ne put rien en faveur de Briant. Le maréchal de Mouchy apprit ainsi que seuls bénéficiaient de l'entretien à Rome les premiers prix de l'Académie de Paris. Même les seconds prix, quand ils se rendaient à Rome, ne recevaient rien de plus qu'une lettre de recommandation pour le directeur[2].

Jean Briant ne se tint pas pour battu. Il avait prouvé à son propre père qu'il possédait une force de volonté que rien n'arrêtait. Il devait le prouver une fois encore, et même plus d'une fois.

Rentré à Bordeaux, Jean Briant se mit en devoir d'obtenir les subsides nécessaires au voyage d'Italie. Il trouva auprès de ses compatriotes une bonne volonté qui ne se démentit jamais. De même que ses études chez Lacour, au Muséum et à l'Académie lui avaient été facilitées de la

fait d'après la tradition. Le texte manuscrit de Dumège fait partie des papiers Delpit, acquis par la ville de Bordeaux. La même erreur se retrouve dans une biographie, également manuscrite, de Briant par Laboubée, lequel vivait à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe. Ms. 2 B, p. 51. Archives municipales de Bordeaux.

1. Registre de l'Académie, *loc. cit.*, p. 350. Archives municipales de Bordeaux.

2. Lettre du maréchal de Mouchy à d'Angiviller, *Mémoire* de Briant et réponse de d'Angiviller. *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, publiée par A. de Montaiglon et Jules Guiffrey, t. XV, p. 12-14.

manière qu'on sait, de même il lui suffit d'exprimer le vœu qu'on l'envoyât à Rome, après lui avoir fourni les moyens d'étudier à Paris pendant une année, pour que satisfaction lui fût accordée.

Le 23 août 1786, Briant présenta au concours un tableau qui devait prouver à l'Académie qu'il continuait à être digne de sa bienveillance : *Ulysse enlevant les flèches de Philoctète*, tel était le sujet. « On a procédé ensuite au jugement du tableau du sieur Briant, et il a été délibéré d'accorder à cet élève trois cents livres pour un prix d'encouragement, avec une médaille d'argent [1]. »

L'Académie ne pensa pas avoir assez fait pour son lauréat en lui attribuant le maximum des fonds dont elle disposait, suivant le vote des jurats. Briant ne pouvait pas partir pour Rome si on n'y ajoutait pas encore. Il faut admirer la charmante ingéniosité des compatriotes du jeune peintre : tant de bonne volonté est à l'honneur de qui sut intéresser à ce point l'élite de la cité. Il n'est pas probable que, si Briant n'en avait paru digne, on eût mis un si grand empressement à l'aider. Un mois à peine s'était écoulé depuis le vote du prix de trois cents livres, quand l'Académie s'assembla « extraordinairement » le lundi 11 septembre 1786. Et ceci est, en vérité, admirable :

M. l'abbé Sicard a proposé d'ouvrir une souscription libre et volontaire en faveur du sieur Briant, que l'Académie a plusieurs fois encouragé par divers prix, afin de lui faciliter le moyen d'aller à Rome, s'y former dans l'étude du paysage, genre pour lequel il a montré d'heureuses dispositions. Cette proposition a été accueillie avec transport. L'Académie a saisi avec plaisir l'occasion de donner un exemple de l'intérêt qu'elle prendra à tous les élèves qui, comme le sieur Briant, feront tous leurs efforts pour mériter ses suffrages et ses bontés. La souscription a été remplie [2].

De son côté, le « Musée », — la société dont nous avons déjà parlé, ne restait pas en dehors de ce mouvement, si flatteur pour Briant, et si honorable pour les Bordelais. Ce fut Lacour lui-même, qui intervint auprès de ses collègues en faveur de son élève. Lacour ne passa jamais pour un bénisseur ni pour un faible. S'il appuya la requête de Briant, c'est qu'il le sentait de taille à jouer sa partie, à Rome.

1. Sur la critique du concours par Lacour, le propre maître de Briant, voir les considérations générales dans *Recueil de documents, loc. cit.*, p. [illegible]. Archives municipales de Bordeaux.
2. Registre de l'Académie, *loc. cit.*, p. [illegible]. Archives municipales de Bordeaux.

Dans la séance du comité du mercredi 13 septembre, « le Musée » s'occupa de la question :

M. Lacour a présenté au comité une souscription formée par plusieurs amateurs en faveur de M. Brian, associé élève du Musée, à qui ses moyens ne permettent pas de faire le voyage d'Italie où il se propose d'aller pour s'y perfectionner dans la peinture. Cette souscription n'étant que pour trois ans et de deux louis seulement chaque année, et ce jeune artiste s'engageant d'envoyer un tableau à chaque souscripteur, le comité a jugé qu'il convenoit au Musée de prendre deux souscriptions, que par conséquent M. le Trésorier étoit authorisé à donner chaque année, pendant trois ans la somme de 96 fr. à M. Lacour pour la faire passer au jeune artiste associé élève du Musée[1].

Deux jours après, le 15 septembre, dans son Assemblée générale annuelle de clôture, la Société du Musée était saisie de la mesure prise l'avant-veille par son comité. Elle l'homologua :

L'Assemblée a approuvé la délibération du Comité relative aux deux souscriptions faites au nom du Musée, en faveur de M. Briant élève de l'Académie de peinture et associé élève du Musée, à qui ses moyens ne permettent point de faire le voyage d'Italie et qui désireroit cependant pouvoir étudier dans ce pays les grands modèles et se perfectionner dans son art[2].

Jean Briant avait obtenu de ses compatriotes ce que la munificence du roi n'avait pu lui accorder. La lettre de recommandation dont M. d'Angiviller parlait au maréchal de Mouchy pour les seconds prix, le lauréat de la ville de Bordeaux la sollicita, non du surintendant, mais de l'Académie royale de sa ville natale, et il partit. Seulement nous ne savons pas quand il partit. Lagrenée, directeur de l'Académie de France, accueillit la recommandation de l'Académie de Bordeaux. Celle-ci, dans sa séance du samedi 23 décembre 1786, entendit « lecture d'une lettre de M. de Lagrenée... par laquelle ce directeur promet le plus honnêtement possible de procurer au sieur Briant... tous les moyens nécessaires de perfectionner ses talents et ses goûts pour l'art de la peinture[3] ». Combien de temps Briant resta-t-il à Rome ? Qu'y fit-il ? Nous n'avons de nouvelles de Briant qu'à la date du 1er avril 1789, grâce aux procès-verbaux du « Musée » :

M. Bullotte a lu une lettre de M. de Lisleferme, dont un des articles concerne M. Briant élève de l'Académie des Arts de cette ville, et associé élève du Musée, qui

1. Registre du Musée de Bordeaux, Ms. n° 829 13, p. 144. Archives municipales de Bordeaux.
2. Registre du Musée, *loc. cit.*, p. 145. Archives municipales de Bordeaux.
3. Registre de l'Académie, *loc. cit.*, p. 404. Archives municipales de Bordeaux.



annonce que ce jeune homme travaille à Rome à quelques études sur les meilleurs modèles dans le genre des vues et des paysages qu'il se propose d'envoyer au Musée vers la fin de l'année seulement, voulant y mettre toute la perfection dont il est capable[1].

Enfin, le 9 février 1791, les mêmes procès-verbaux disent :

M. Lacour a présenté au comité deux paysages, dont M. Brian fait hommage au Musée et pour lesquels le Musée avait — attendu que le départ de M. Briant pour Rome l'a empêché de jouir des privilèges d'associé pendant trois ans, à raison du prix qu'il avait remporté à l'Académie de peinture — arrêté qu'il jouira du privilège d'associé élève à compter de ce jour[2].

A considérer ces textes, Briant serait rentré à Bordeaux au début de 1791, après trois années écoulées, ce qui porterait au début de 1788 son départ pour Rome. Or, Laboubée dit qu'il resta « quatre ans et demi à Rome », ce qui le ferait partir au lendemain du jour où l'Académie et le Musée lui votaient des fonds, en 1786. Il y était, dans tous les cas, avant la lettre de M. de Lisleferme, puisque Lacour en faisait mention dans ce document :

J'ai reçu de Monsieur Pery, trésorier du Musée, la somme de deux cent quatre-vingt-huit livres pour les trois années de pension accordées à Monsieur Brian, élève de l'Académie de peinture et associé élève du Musée, actuellement à Rome pour y perfectionner son talent.

Pour laquelle pension le dit sieur Brian s'est engagé de donner deux tableaux dans le genre du paisage.

A Bordeaux, ce 6 mars 1789.

Delacour[3].

On sait que Briant tint ses engagements et que les deux paysages furent remis au Musée. Que sont-ils devenus ?

A Rome, Briant se livra concurremment à l'étude du paysage et de la peinture d'histoire. Un *Combat des Horaces* « lui valut de justes éloges », dit le manuscrit de Dumège. « Tableau estimé des connaisseurs par la hardiesse du pinceau et l'expression des figures », écrit le citoyen Pague, à qui Laboubée emprunte les mêmes expressions, comme il lui emprunte ce détail que Briant visita la Sicile et l'île de Malte, où « il dessina plusieurs vues », en la compagnie de M. Pezaldi, auquel il avait vendu les *Horaces*

1-2. Registre du Musée, années 1788 et 1791. Archives municipales de Bordeaux.
3. Registre du Musée, *loc. cit.* Archives municipales de Bordeaux.

Un tableau, autrefois au musée de Bordeaux, maintenant à l'Hôtel de Ville, nous montre Briant à Tivoli, devant l'enchanteur décor où s'accumulent les prétextes pittoresques[1]. Que ce soit une œuvre de premier ordre, nous ne l'affirmerons pas. Elle n'est pas indifférente, voilà tout. D'aimables nymphes s'ébattent sur la rive, au bruit du torrent qui déroule son fleuve de lait parmi les rochers, sous la verte frondaison des arbres que l'artiste a dessinés et peints comme tout le monde les peignait et les dessinait en ce temps-là, y compris Fragonard et Hubert Robert. Le caractère à la fois tragique et poétique de Tivoli a été saisi par Briant avec une extrême sûreté de main et une grande précision : l'unique témoignage de son talent suffit à affirmer que celui-ci n'était point méprisable[1].

Briant revint en France en 1791. Il ne séjourna pas longtemps à Bordeaux, où il assista son père à ses derniers moments. Puis, attiré de nouveau par la ville où il avait fait son apprentissage de ferblantier, il alla se fixer à Toulouse. Pas plus à Toulouse qu'à Bordeaux, les circonstances n'étaient favorables aux longues rêveries des paysagistes. On était en pleine période révolutionnaire, et le Midi de la France connaissait les mêmes agitations que sa capitale. Briant s'était trop épris du paysage à Rome pour y renoncer, et tout ce que nous savons de lui prouve qu'il s'y consacra chaque fois qu'il en eut le loisir. Cependant, l'auteur des *Horaces* sacrifia au goût du jour. On a gardé le titre de trois de ses tableaux, peints à Toulouse : *Philoctète à Lemnos*, le *Naufrage de Virginie*, la *Mort de Léandre*, autant de sujets où il lui était loisible d'évoquer de grands souvenirs dans de nobles décors.

C'est au même instant que Briant joua un rôle actif dans la vie de la cité toulousaine.

III

Il faut en rabattre singulièrement de la part qu'on a faite au peintre François Bertrand dans le sauvetage des œuvres d'art, pendant la Révolu-

1. *Catalogue du musée de Bordeaux*, édition de 1894, n° 436, p. 136. Ce tableau a été acquis par la Ville en 1840. Il est fâcheux que Briant ne soit même plus représenté dans le musée de Bordeaux. Il est aussi fâcheux qu'il ne le soit pas du tout à Toulouse. Le musée de Bordeaux, où l'on ne trouve pas de portrait de Briant, non plus qu'à Toulouse, — ce qui est extraordinaire, étant donné le rôle de l'artiste dans la création de ce dernier musée, — possède un portrait de Mlle Briant, sœur du peintre, par Antoine Lacour (don du fils Lacour, en 1854 ; *Catalogue*, n° 631, p. 182).

tion, à Toulouse, uniquement pour en dépouiller Jean Briant. Que François Bertrand, sur sa proposition de créer un musée, ait été nommé membre de la commission exécutive avec les frères Lucas, Maillot, Suau et Vigan, ses collègues de l'Académie, rien de plus vrai. Mais on n'entendit plus parler de cette commission, et François Bertrand ne prit aucune part effective à la constitution du musée, ni à la réunion des œuvres d'art. Il collabora à la rédaction de l'inventaire de la collection du cardinal de Bernis, saisie par les administrateurs du département du Tarn ; plus tard, en 1803, il fit partie de la commission du musée avec Maillot et Suau, Lucas étant conservateur et Derome restaurateur : c'est tout.



JEAN BRIANT. — VUE DE TIVOLI.
Hôtel de Ville de Bordeaux

Le véritable metteur en œuvre du musée de Toulouse, celui qui y fit affluer tableaux et sculptures, en dépensant à cette tâche une activité que rien ne put lasser, une intelligence des circonstances qui frappe d'admiration, et cette volonté d'aboutir que nous avons constatée dès sa jeunesse,

celui enfin qui « sauva tant d'objets d'art dont il forma le musée dans le couvent des Grands-Augustins », suivant les souvenirs si précis d'Ingres, celui-là, c'est Jean Briant, de Bordeaux.

L'Académie de peinture de Toulouse, malgré sa délibération du du 30 décembre 1792, ne put rien faire d'utile, et pour cause : elle fut supprimée. Jean-Paul Lucas, à la fin de 1793, obtint que l'administration créât le musée où les œuvres confisquées et placées sous séquestre trouveraient leur place naturelle. Au début de janvier 1794, Lucas était nommé « démonstrateur » du musée, — c'était justice, — et François Derome, conservateur. Le 13 février, Jean Briant était nommé, par le représentant du peuple Dartigoeyte, commissaire inspecteur, chargé de la surveillance générale du Muséum, « ainsi que de se transporter partout où il croira convenable *pour y recueillir les tableaux et monuments précieux qu'il croira devoir être conservés et placés dans ce Muséum*[1] ». En sa qualité d'inspecteur, Jean Briant avait la haute direction du musée. Il disposait personnellement de deux pièces dans l'ancien couvent des Augustins. Il y avait, naturellement, son atelier et c'est dans cet atelier qu'Ingres allait lui demander des conseils. Les souvenirs d'Ingres le servaient à merveille. Il savait d'autant mieux que Briant avait dirigé le sauvetage des œuvres d'art, et en avait attiré le plus grand nombre possible au Muséum, que c'est parmi le brouhaha de l'installation des Augustins qu'il rencontrait généralement son jeune maître.

HENRY LAPAUZE

(A suivre.)

1. *Inventaire général des richesses d'art de la France. Province. Monuments civils. Musée de Toulouse*, par Roschach, t. VIII, p. 3 27. Voir aussi *Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions et belles lettres de Toulouse : la Galerie de peinture de l'hotel de ville de Toulouse*, par Roschach, 6 décembre 1888, 9e série, t. I, 1889.



LE CAVALIER BERNIN

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT[1]



DAPHNÉ.

Détail du groupe d'Apollon et Daphné.

« Je fais une estime si grande de votre mérite que j'ay un grand désir de voir et de connoistre une personne aussi illustre, pourvu que ce que je souhaite se puisse accorder avec le service de N. S. P. le pape et avec votre commodité particulière. Je vous envoie, en conséquence, ce courrier exprès, par lequel je vous prie de me donner satisfaction et de vouloir bien entreprendre le voyage de France. » C'est en ces termes flatteurs que Louis XIV écrivait personnellement au Cavalier Bernin[2], le 11 avril 1665, pour l'engager à venir travailler à la construction du Louvre; cette démarche exceptionnelle, les honneurs princiers avec lesquels Bernin fut reçu lorsqu'il arriva, montrent assez quelle place extraordinaire il tenait dans l'opinion de ses contemporains. Déjà Louis XIII avait désiré sa venue; Charles I[er] d'Angleterre n'avait eu de cesse qu'il eut obtenu son buste de la main du maître; Christine de Suède ne se croyait pas assez riche pour payer à sa valeur une tête du *Sauveur* qu'elle admi-

1. *Le Bernin*, par Marcel Reymond, un volume de la Collection des Maîtres de l'Art. Paris, Plon, Nourrit et C[ie], 1911.

2. « Chevalier, dit Ménage, dans ses *Observations* [illegible] 1672, t. I, p. [illegible], c'est celui qui est d'un ordre de chevalerie... Mais comme les Italiens appellent [illegible] leurs chevaliers, nous les appelons de même *cavaliers* et non [illegible]. Il faut dire le *cavalier* [illegible] » Bernin fut nommé chevalier de l'ordre du Christ par Grégoire XV, en [illegible].

rait. Quant à la cour de Rome, la situation qu'y occupait le Cavalier n'a jamais eu son égale. Au moment où Urbain VIII venait de monter sur le trône pontifical, ses premiers mots au sculpteur furent ceux-ci : « C'est un grand bonheur pour vous de voir pape le cardinal Maffeo Barberini, mais plus grand encore est le nôtre de voir le Cavalier Bernin vivre sous notre pontificat ». Depuis ce jour, sauf un court intervalle au début du règne d'Innocent X, Bernin, architecte, sculpteur et peintre, eut la haute main sur la plupart des travaux entrepris dans la Ville éternelle. Les constructions même qu'il ne dirigea pas sont animées de son esprit, car ses ennemis et ses rivaux l'imitèrent. Encore aujourd'hui Rome porte sa marque : le visage qu'elle montre d'abord au visiteur est celui que Bernin lui a fait.

Lorsqu'un artiste a joué un rôle pareil, qu'il a imposé à ce point sa personnalité, il ne saurait être négligeable. Pourtant, la gloire de Bernin a subi une longue éclipse. Il n'était pas mort depuis un siècle que son art était presque méprisé, on le condamnait au nom de la « pureté classique » ; il n'était plus question à son propos que de « goût corrompu », d' « affectation » et de « grimace ». Le XIX[e] siècle ne lui fut pas beaucoup plus favorable : l'ancienne critique allemande l'a fort mal traité ; Burckhardt, dans son *Cicerone*, témoigne à son égard d'une parfaite injustice ; ai-je besoin de dire ce que pensait de lui Courajod ? Ceux qui avaient bien voulu aborder ses œuvres impartialement et les regarder reconnaissaient sans doute leur beauté[1] ; ses détracteurs même, malgré qu'ils en eussent, n'échappaient pas tout à fait à son charme ; mais l'opinion commune était contre lui ; c'est à peine si elle commence à changer. On peut prédire néanmoins que d'ici peu elle sera retournée. Nos voisins d'outre-Rhin ont déjà proclamé que Bernin est un grand homme ; en Italie, M. Fraschetti a écrit sur lui, voilà dix ans, un important ouvrage, plein de documents inédits, auquel tous les historiens du maître devront avoir recours[2] ; enfin, chez

1. Quatremère de Quincy, dans son *Dictionnaire d'architecture*, rédigé pour l'*Encyclopédie* de Panckoucke (1788), a écrit, en dépit de ses préjugés académiques, une des plus intelligentes études qu'on ait consacrées au Bernin.

2. Milan, Hœpli, 1900, in-4°. Le tome III (1909) du *Kunstlerlexicon* de Thieme et Becker (en cours de publication, Leipzig, in-4°), contient un fort bon article de M. H. Voss, qui représente assez exactement l'opinion allemande. Les ouvrages anciens les plus importants sont, la *Vie* de Baldinucci rédigée sur l'ordre de Christine de Suède (Florence, in-8°, 1682), celle de Domenico Bernini, fils de l'artiste (Rome, 1713, in-4°), et le *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France*, par M. de Chantelou, qui fut attaché à sa personne durant son séjour, journal publié en 1885 par Ludovic Lalanne (*Gazette des Beaux-Arts*).



LE CARDINAL SCIPION BORGHESE 1632

Marbre — Rome, Villa Borghese

nous, M. Marcel Reymond vient de lui consacrer un excellent volume. Bernin ne pouvait trouver d'avocat plus persuasif : chacun sait quel goût sûr et délicat possède l'auteur de *la Sculpture florentine*, et nul n'accusera de partialité pour un art « théâtral » l'admirateur fervent des Della Robbia et de Verrochio.

Je voudrais, m'appuyant sur ces divers travaux, et en particulier sur le dernier, examiner rapidement l'œuvre de Bernin, en rechercher le caractère, prendre à mon tour sa défense. Je voudrais indiquer la valeur de son influence, qui fut considérable : fâcheuse peut-être en Italie, je crois, avec M. Reymond, qu'elle le fut beaucoup moins en France. Il y aurait, à ce propos, beaucoup à dire du séjour que le Cavalier fit à Paris et de son rôle dans la construction du Louvre. C'est un sujet d'un très vif intérêt, que les biographes n'ont pas tout à fait éclairci ; la place me manquera, malheureusement, pour le traiter ici ; je ne pourrai qu'y toucher en passant[1].

I

Gian Lorenzo Bernini naquit en 1598, à Naples ; mais sa famille était florentine ; son père, sculpteur apprécié, était venu travailler dans la ville ; il la quitta quelques années plus tard, appelé à Rome par Paul V. Quoiqu'il manquât de force et de simplicité, Pietro Bernini n'était pas sans talent[2] ; il fut le premier maître de Jean-Laurent. Celui-ci montra une extraordinaire précocité. A quinze ans, il sculptait le monument de l'évêque Santoni, à Sainte-Praxède ; il n'avait pas vingt ans quand le cardinal Scipion Borghèse le distingua et lui commanda successivement quatre statues pour sa villa : on peut discuter le mérite de l'*Énée*, du *David*, de l'*Enlèvement de Proserpine* ; mais personne ne niera la beauté du groupe d'*Apollon et Daphné*. Sans doute, il s'y trouve en germe quelques-uns des défauts de Bernin : le dieu est d'une douceur un peu fade, certains détails montrent une préciosité proche de la manière ;

1. Le travail le plus complet sur cette question est celui de M. Léon Mirot, publié en 1904 dans les *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris*. M. Marcel Reymond ne paraît pas l'avoir connu.

2. La plupart des voyageurs connaissent son *Assomption*, de Sainte-Marie-Majeure ; la *Barcaccia*, de la place d'Espagne, généralement attribuée à son fils, est de lui. Il a été étudié par M. Munoz (*Vita d'arte*, 1909, nº 22) et M. G. Sobotka (*L'Arte*, 1909, fasc. VI).

BERNINI. — [illegible]

[illegible]

mais, en somme, la grâce est la plus forte. Qu'on veuille bien songer à ce qu'avait produit jusqu'alors la sculpture italienne : je ne vois rien qui annonce cette souplesse dans le travail du marbre, cette audace dans la conception, cette ardeur dans le mouvement, ce lyrisme passionné. Le svelte corps étiré de Daphné s'engaine dans l'écorce, s'infléchit comme une jeune tige, les lourds cheveux massés autour de son visage se prolongent en branches de laurier, mais un cri d'angoisse fait encore trembler la bouche, les beaux yeux, déjà voilés par la métamorphose, conservent un humide éclat, la chair frissonne comme une chair vivante. Une telle œuvre, qui, par son caractère instantané, semble presque un défi aux « lois » de la sculpture, révèle, en même temps qu'un praticien d'une étonnante habileté, un poète du plus capricieux génie.

Bernin ne devait pas tarder à faire voir qu'il avait d'autres qualités. L'élection du cardinal Barberini (1623) allait lui fournir l'occasion de donner sa mesure : familier, ou, pour mieux dire, ami du nouveau pape, signalé par cette faveur aussi bien que par d'éclatantes réussites à l'admiration de l'Italie entière, il se vit bientôt chargé de toute sorte de travaux. Dès la première année de son pontificat, Urbain VIII lui commanda le baldaquin destiné à surmonter la « Confession » de Saint-Pierre. Rien de plus difficile à inventer que ce monument, qui devait à la fois « apparaître grandiose dès la porte d'entrée et ne pas cacher les lignes architecturales de l'église[1] ». Bernin a résolu le problème avec une liberté magnifique. La forme lui était imposée par la tradition : on la lui a souvent reprochée comme une détestable innovation ; ne convient-il pas plutôt d'admirer l'usage qu'il a su faire de ces énormes colonnes torses, la façon ingénieuse et personnelle dont il les a couronnées ? La somptuosité des ornements, l'élégance délicieuse des figures, ne nuisent pas à l'ensemble. Où la plupart fussent tombés dans la lourdeur ou dans la pauvreté, il n'a montré que grandeur et richesse. Lorsqu'au bout de sept années le travail fut achevé, on ne put douter que la Rome papale eût trouvé le décorateur qu'il lui fallait. Coup sur coup, les fontaines de la Villa Mattei, du palais Antamoro, du Vatican (1629), la fontaine du Triton (1640), — dont la fantasque silhouette et le long jet d'eau restent la dernière parure d'une place, hélas ! déshonorée, — le décor des pylônes

1. Marcel Reymond, *op. cit.*, p. 10.

de la coupole de Saint-Pierre (1629-1639), la ravissante statue de sainte Bibiane (1626), l'inscription commémorative de Carlo Barberini à l'Ara Cœli (1630), couronnée de deux Victoires aussi pures mais plus tendres que des figurines grecques, le monument de la comtesse Mathilde (1635), la blanche chapelle Raimondi, à San Pietro in Montorio (1636), les chapelles Allaleona à SS. Domenico e Sisto, Poli à Saint-Chrysogone (1641), enfin le tombeau d'Urbain VIII (1642-1647), — et je ne cite pas tout, — montrent de vingt façons différentes les ressources du génie de Bernin dans la sculpture et la décoration. La façade de la Propagande (1627) et le palais Barberini (1629) témoignent que, malgré sa fantaisie, il sait être architecte d'un goût simple et sobre. Une série de bustes, où la flamme de l'artiste ne sert qu'à rendre plus vivante la personnalité des modèles, découvrent dans cet inépuisable inventeur de formes le psychologue le plus pénétrant : c'est *Francesco Barberini*, noble et grave, la frémissante *Constance Buonarelli* (1625), le *Cardinal Scipion Borghèse* (1632), gras et pétulant visage d'épicurien, dont aucun visiteur de la Villa Borghèse ne peut oublier l'expression, quatre ou cinq portraits d'*Urbain VIII* (1629-1640), pleins de bienveillance et de majesté[1].

La vie souriait au Cavalier. L'homme était aimé autant que l'artiste : « Il est fait, disait le pape, pour vivre avec les princes ». Sa courtoisie plaisait, son esprit caustique, sa verve amusaient. Toute la ville courait aux comédies qu'il écrivait, montait et jouait lui-même au temps du carnaval ; l'écho nous est parvenu de leur succès : l'envoyé du duc de Modène adressait à son maître la description de ces représentations, où les spectateurs restaient émerveillés et de l'audace du satiriste, qui n'épargnait pas les plus hauts personnages, et de l'habileté du metteur en scène, qui produisait de surprenantes illusions. En 1639, Bernin se maria ; il épousa la fille du jurisconsulte Tozio, qui passait pour la plus grande beauté de Rome, et ce mariage fut très heureux.

Il ne manquait à tant de bonheurs qu'une courte infortune pour en

1. Bernin fil, en 1637, d'après un triple portrait de Van Dyck, un buste de Charles Ier d'Angleterre, qui a été détruit dans l'incendie de Whitehall (1698) ; une gravure du temps nous en a conservé l'image. Cf. l'article de M. Lionel Cust, dans le *Burlington Magazine*, mars 1909. En 1641, Bernin fit, d'après Ph. de Champaigne, le portrait de Richelieu. M. Reymond croit l'avoir retrouvé au Louvre. Le marbre en question est italien de caractère, mais assez médiocre ; peut-être n'est-ce qu'une réplique. Bernin était, en effet, capable de faire une belle chose d'après un portrait peint : le buste de François d'Este, exécuté en 1652 d'après Sustermans, et qu'on voit à Modène, en est la preuve.

aiguiser la saveur, une de ces traverses passagères qui obligent un homme à rentrer en lui-même et qui mûrissent son talent. Bernin la connut à la mort d'Urbain VIII (1644). Avec Innocent X et les Pamphili, le parti espagnol succédait au parti français. Tous les amis de Barberini furent



Inscription à la mémoire du général Carlo Barberini (1630).

Marbre. (Rome, église de l'Ara cœli.)

éloignés. Une cabale de ses envieux acheva de perdre le Cavalier. Le pape Urbain l'avait chargé d'ajouter deux campaniles à Saint-Pierre : à la fin du règne, l'un d'eux était élevé : sous son poids, la façade se fendit. Quoique la faute ne fût pas entièrement imputable à Bernin, puisque les substructions dataient de Maderna, quoique le rapport des experts le mît

hors de cause, il fut condamné à démolir son œuvre, heureux encore d'échapper à une amende ruineuse ; titres et places lui furent retirés[1].

Cette retraite forcée lui donna l'occasion de produire deux de ses plus belles statues. En 1645, il commença pour lui-même un groupe de *la Vérité découverte par le Temps*, symbole de sa confiance dans l'avenir. Le Temps travailla si bien pour lui que la figure seule de la Vérité était achevée lorsque la fortune tourna ; il ne voulut jamais s'en séparer ; elle resta chez lui comme un souvenir des mauvais jours, pareille à l'avertissement que donnait l'esclave aux généraux triomphateurs ; il ordonna dans son testament que sa famille la conservât. On peut la voir aujourd'hui sous la porte cochère d'un palais au Corso : malgré d'avilissants voisinages, — elle se trouve entre un cinématographe et un établissement de bains, — la voluptueuse souplesse de son corps éblouit. L'année suivante, ayant à décorer, pour les Cornaro, une chapelle à Sainte-Marie de la Victoire, Bernin plaça sur l'autel *Sainte Thérèse frappée des flèches de l'amour divin ;* chef-d'œuvre d'une beauté et d'une originalité merveilleuses. Ces deux ouvrages n'ont aucune des faiblesses qui, dans les sculptures exécutées par des élèves ou des collaborateurs, gâtent les plus heureuses conceptions ; l'artiste leur conserva justement une prédilection particulière. Je reparlerai d'elles ; je veux seulement signaler ici leur importance ; elles marquent l'origine d'une période nouvelle, d'un art plus libre encore et plus passionnément expressif.

La faveur, en effet, ne tarda pas à revenir. La protection de Donna Olympia, belle-sœur d'Innocent X, permit au Cavalier de placer sous les yeux de celui-ci une maquette pour la fontaine qu'on projetait d'élever place Navone (1647). La grandeur et la nouveauté du dessein, — il ne ressemblait à rien qui existât, — furent la meilleure des plaidoiries. « Ah ! dit le pape, quoi qu'on veuille, on ne peut se passer de Bernin » ; et bientôt, le Danube, le Nil, le Gange et le Rio de la Plata, colossales figures accrochées aux flancs d'un rocher tourmenté, où gîtent des animaux fantastiques et que surmonte un obélisque égyptien, commencèrent à verser devant le palais

1. On a beaucoup reproché ces campaniles à Bernin. Qu'il suffise de dire que, si l'idée de les construire n'était peut-être pas heureuse, à cause du tort qu'ils devaient faire à la coupole (elle ne venait pas de Bernin), leur dessin, au contraire, était gracieux et neuf. Quant aux campaniles du Panthéon (1631), il les avait élevés presque malgré lui ; c'est lui-même qui les nommait ses « oreilles d'âne ». Il refusa de décorer l'intérieur de la coupole, comme le voulait le pape.



LA VÉRITÉ (1645).
Marbre. — Rome, palais Bernini.

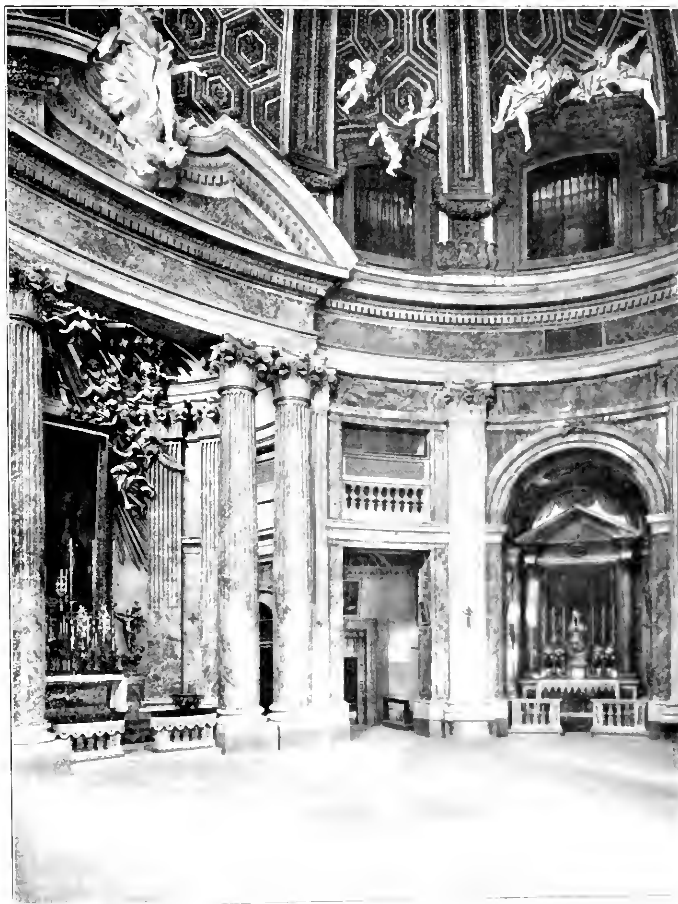
Pamphili l'eau des quatre parties du monde. Les travaux de Saint-Pierre furent repris ; en 1653 s'achevait l'ornementation des trois nefs. La même année était sculpté le buste du pape, le plus sobre et le plus profond de tous ceux du maître. L'avènement d'Alexandre VII (1655) ne changea rien à une fortune désormais bien assise. Sous son pontificat, sous celui de ses successeurs, Bernin régna sans conteste sur l'art romain. Les œuvres se multiplièrent ; je n'indique que les principales : 1656, transformation de Sainte-Marie-du-Peuple ; 1658,

église Saint-André, pour le noviciat des Jésuites, au Quirinal; 1661, église de Castel Gandolfo; 1664, église d'Ariccia; en même temps étaient menés à bien trois grands ouvrages : la sublime colonnade, qui, de ses bras ouverts, semble attirer le peuple catholique sur le cœur de la chrétienté, la *Chaire de Saint-Pierre*, cette fulgurante apothéose, et la *Scala regia* (1656-1666).

En avril 1665, les instances de Louis XIV, secondé, pour des raisons politiques, par le père Oliva, général des Jésuites et ami de Bernin, décidèrent celui-ci à se rendre en France pour bâtir le nouveau Louvre. Le Cavalier revint à Rome en octobre, incertain du sort de ses plans, mais ayant fait le buste du roi, pensionné et chargé de présents. Aussitôt, il termine le beau palais Chigi, place des Saints-Apôtres, aménage l'arsenal de Civita-Vecchia. Son invention n'a pas faibli, son feu ne s'est pas refroidi : il installe, avec la fantaisie la plus imprévue, l'obélisque de la Minerve sur un charmant éléphant de pierre (1666), imagine douze dramatiques statues pour le pont Saint-Ange (1667), fait tourbillonner les anges musiciens dans la chapelle Fonseca, à San Lorenzo in Lucina (1668), et, pour relier le tombeau d'Alexandre VII (1672-1678) à la porte au-dessus de laquelle on devait le placer, lance audacieusement une draperie de marbre jaune, que soulève la Mort. Au milieu d'œuvres mouvementées, animées d'un souffle si violent qu'elles en deviennent parfois emphatiques, on le croirait incapable de se recueillir et d'être simple : la *Visitation* de Savone (1664) est ingénue et délicate autant qu'un haut-relief du quattrocento : et rien n'est plus calme que les lignes du *Ciborium* de Saint-Pierre (1674). A soixante-dix-sept ans, il retrouve, plus religieuse et plus intense, toute l'émotion qu'il avait mise dans la *Sainte Thérèse*, pour tailler l'image de la *Bienheureuse Louise Albertoni*, pâmée de douleur et d'amour.

Il avait bien gagné le repos. A partir de 1676, sous l'économe Innocent XI, il n'est plus guère occupé qu'à surveiller des travaux dans diverses églises de Rome. Sa piété, depuis longtemps très vive, avait pris une tournure mystique. Sa dernière sculpture fut un *Buste du Sauveur*, qu'il légua à la reine de Suède ; un de ses derniers dessins, une composition représentant *le Christ en croix* : des cinq plaies jaillissent des flots de sang qui couvrent entièrement la terre ; autour de Jésus, la Vierge et les

anges forment un chœur suppliant. « Dans cette œuvre, disait l'artiste à



Intérieur de l'église Saint-André au Quirinal, à Rome (1658).

son fils, j'ai noyé mes péchés », et il développait sa pensée ; c'est la

même qu'exprimait avec force, dans un sonnet contemporain demeuré célèbre, le poète français, implorant la justice de Dieu :

> J'adore en frémissant la raison qui t'aigrit.
> Mais dessus quel endroit tombera ton tonnerre
> Qui ne soit tout couvert du sang de Jésus-Christ ?

Il mourut le 28 novembre 1680. Son tombeau est à Sainte-Marie-Majeure.

II

Quiconque embrassera d'un coup d'œil l'œuvre accomplie au cours de cette vie si pleine et l'envisagera sans parti pris ne pourra, quels que soient ses goûts et ses préférences, lui refuser son admiration. Il en est de plus sérieuses, de plus intimes et de plus émouvantes, j'en connais peu d'aussi vastes, d'aussi riches d'inventions nouvelles, qui aient à la fois autant de noblesse et d'éclat, qui entraînent aussi vivement l'imagination. Elle porte la marque de l'époque, elle en a, si l'on veut, les défauts, mais c'est parce qu'elle est bien de l'homme qui l'a conçue, et que celui-ci représente avec une intensité particulière l'Italien du XVIIe siècle. Lorsqu'on regarde ses portraits, lorsqu'on lit le *Journal* de son voyage en France, sa physionomie se détache en relief. Un dessin de sa main nous le montre vers trente-cinq ans : visage énergique sous les cheveux noirs, aux plans nettement accusés ; une bouche mobile, et, sous un beau front, un regard grave et ardent (fig. p. 115). C'est le temps où, dans toute la force de son génie, il prenait pleine possession de lui-même ; amoureux du monde extérieur, porté vers les plaisirs, passablement dissipé dans sa jeunesse, « j'avais, disait-il plus tard, un tempérament de feu », il se disciplinait si bien, qu'on pouvait à sa mort le louer « comme Michel-Ange » de la régularité et de l'austérité de sa vie. Mais la flamme n'en brûlait pas moins ; on l'aperçoit, non seulement dans ses ouvrages, d'une si sensuelle beauté, mais dans toute son allure, dans ses paroles, dans la ferveur même de sa piété. Quand il vint à Paris, il n'avait rien perdu de sa vivacité.

Le Cavalier Bernin, dit Chantelou, est un homme d'une taille médiocre, mais bien proportionnée, plus maigre que gras, d'un tempérament de feu. Son visage a



BERNIN. — LA BIENHEUREUSE LOUISE ALBERTONI (167[illegible]).

Marbre. — Rome. San Francesco a Ripa.

du rapport à un aigle, particulièrement par les yeux... Il a soixante-cinq ans. Il est pourtant vigoureux pour cet âge-là, et marche délibérément à pied comme s'il n'en avait que trente ou quarante. L'on peut dire que son esprit est des plus beaux que la nature ait jamais formés... Il a une belle mémoire, l'imagination vive et prompte, et pour son jugement, il paraît net et solide... C'est un fort beau diseur, et il a un talent tout particulier d'exprimer les choses avec la parole, le visage et l'action, et de les faire voir aussi agréablement que les plus grands peintres ont su le faire avec leurs pinceaux[1].

Les propos de lui qui nous ont été rapportés sont pleins de sens et de couleur, animés, pittoresques. Il abonde en historiettes, en paraboles, conte une anecdote pour appuyer une opinion, tourne un compliment, lance une pointe ou un *concetto*. Sa mobilité est étonnante : durant une des séances où Louis XIV posait, il se remue si bien, regarde le roi tant et de si diverses façons que les jeunes seigneurs présents et son modèle lui-même ont peine à s'empêcher de rire[2]. Sa nature impulsive le porte toujours à l'extrême. A des moments d'accablement succède brusquement l'exubérance. Comme on lui annonce de Rome que sa femme est malade, il la voit aussitôt perdue et pleure à chaudes larmes ; deux jours après, on écrit qu'elle va bien. Les chicanes de Perrault et de Colbert finissent par l'exaspérer ; il entre dans une grande colère, menace de briser son buste, de partir sans prendre congé ; on essaye en vain de le calmer ; la nuit passe, « il remet ses ressentiments au pied de la croix » ; le lendemain, son air taciturne cache mal sa confusion, et bientôt il remercie Chantelou : « il m'a dit, écrit celui-ci, que je lui avais tenu lieu de père, pour ainsi dire, de frère et de bon ami, ayant toujours ramené son esprit dans l'emportement où il avait été ; que le sien était de telle nature que souvent il n'en était pas le maître, qu'il reconnaissait que j'étais bien plus sage que lui ; qu'il m'était fort obligé de la manière sincère dont j'avais usé avec lui et qu'il ne l'oublierait jamais[3] ». Le jour où il termina le buste du roi, il voulut lui adresser quelques mots ; son émotion était si forte qu'il fut interrompu par les sanglots.

Chantelou, qui avait été à Rome et qui gardait par son ami Poussin le contact avec l'Italie, ne s'est pas trompé sur Bernin, mais la plupart des Français n'entendaient rien à ce caractère gouverné par la sensibi-

1. *Journal*, p. 16-17. Bernin avait en réalité soixante-sept ans.
2. *Journal*, p. 98. — 3. *Ibid.*, p. 255.

lité plus que par la raison; aussi l'a-t-on généralement mal jugé chez nous. Il était trop différent par ses qualités comme par ses défauts. On a blâmé sa vanité ; il avait surtout de l'orgueil. Il me semble que le Cavalier parle de ses ouvrages avec une modestie sincère[1]. Qu'après cela, il eût conscience de son mérite, qui s'en étonnera ? Il avait assez produit pour savoir ce qu'il valait; j'admirerais plutôt que cinquante ans de succès ne l'aient pas grisé davantage.

Bref, sans être un héros, — il avait ses défauts et ses petitesses, — Bernin apparaît une noble nature, passionnée, foncièrement italienne. D'imagination fougueuse, infiniment sensible à la beauté, voluptueux, aimant la grâce, et non sans préciosité, comme il est naturel à un contemporain du Cavalier Marin, mais d'esprit large et qui voyait grand, fort pieux, porté au mysticisme, avec les nuances de dévotion d'un homme de son pays et de son temps, son œuvre est très exactement à son image. On en comprendra mieux certains aspects dès qu'on l'aura compris lui-même, c'est pourquoi j'ai insisté, un peu longuement peut-être, sur son portrait. Il reste maintenant à préciser le caractère de cette œuvre. Le peintre ne nous retiendra pas : quoique Bernin ait fait un grand nombre de tableaux, un seul subsiste, qui est médiocre; tout le premier, il estimait les autres tels, puisqu'il les a détruits. Nous considérerons d'abord l'architecte, ensuite le sculpteur.

III

L'architecture religieuse subit à Rome, vers la fin du XVI[e] siècle et au début du XVII[e], une double et successive transformation, due presque uniquement à des circonstances morales. Sous l'influence du Concile de Trente et de la contre-réforme, l'« esprit » de la Renaissance fut condamné comme dangereux. La papauté voulut des édifices vraiment chrétiens, accommodés au culte. « On reprit la forme des églises du moyen âge, la forme en croix latine. On couvrit les murailles et les voûtes de grandes peintures représentant des sujets chrétiens, faits non plus pour plaire

1. « Il avait, disait-il, de l'amour pour ses productions quand il les concevait, mais quand un ouvrage était achevé, son amour cessait, connaissant d'être fort éloigné de la perfection à laquelle il avait visé » (*Journal*, p. 254; cf. p. 216). Colbert rend d'ailleurs hommage à sa modestie (*ibid.*, 85).

exclusivement aux yeux, mais pour édifier les fidèles. Tout le succès de l'école bolonaise fut d'avoir satisfait à ce programme[1]. » Mais la nature italienne répugnait à cette discipline. Elle qui n'avait jamais pu s'approprier l'âme douloureuse ni l'esprit didactique de nos cathédrales, comment se serait-elle pliée volontiers à une règle qui assombrissait l'imagination et qui liait la fantaisie ? Aussi, dès que les papes se relâchèrent de leur rigueur, assurés de conserver au catholicisme la moitié de l'Europe qui lui était d'abord restée fidèle, la beauté « pour elle-même » reprit sa place dans les églises : elles redevinrent souriantes. Au lieu de contrecarrer cette tendance, il parut préférable de l'utiliser. C'est une pensée dont on fait habituellement honneur aux Jésuites : et, sans doute, elle est digne de ces bons connaisseurs du cœur humain. Désormais, l'église n'est plus conçue seulement pour honorer Dieu avec un éclat convenable tout ensemble à sa



Bernin par lui-même (vers 16[illegible]).
Dessin. — Rome, Galerie Nationale.

1. Marcel Reymond, *op. cit.*, p. 15. Cette idée a été développée par l'auteur dans un très intéressant article de la *Revue des Deux-Mondes* (janvier 1910).

gloire et à la majesté de l'Église, elle est faite aussi pour attirer les fidèles, pour les retenir, pour exciter en eux, par des moyens sensibles, les mouvements de respect, de tendresse et de dévotion. Je crois sans peine, que, pour les hommes du Nord, les chapelles romaines parlent du monde plus que du ciel, que ces marbres, ces ors, ces images pathétiques, les étonnent et les distraient de la prière; il n'en est pas de même pour ceux du Midi : le chaleureux mystère de ces chapelles les émeut. « Un homme à sang chaud, à conceptions colorées, est pris par les yeux... Dans ces sortes de têtes, l'idée ne résiste pas à l'image[1] ».

A ces intentions neuves, l'art noble et froid de Vignole, continué par Maderne et Fontana, ne suffisait plus; il fallait un art plus émouvant, des ressources nouvelles : j'en ai dit assez sur Bernin pour n'avoir pas à montrer qu'il était homme à les trouver. Au même moment, la vie redevenait à la cour pontificale aussi brillante que pendant la Renaissance. Les pratiques du népotisme, si nuisibles au gouvernement temporel des papes, profitaient du moins à la beauté de leur ville : les Borghèse, les Barberini, les Pamphili, les Chigi, pensaient à immortaliser leurs maisons par des constructions, des décorations monumentales. Pour la tâche, également, qu'ils proposaient aux artistes, Bernin semblait prédestiné. Ainsi, dans le domaine sacré comme dans le profane, se produisait une de ces rencontres favorables par lesquelles une époque trouve un artiste parfaitement organisé pour exprimer son idéal.

Bernin sut être expressif, il sut être magnifique, tout en conservant aux grandes lignes et aux masses leur simplicité; car, si peu croyable que cela paraisse à ceux qui le connaissent mal, en architecture il reste « classique ».

PAUL ALFASSA

(A suivre.)

1. Taine, *Voyage en Italie*, I, 282.



A PROPOS D'UN PORTRAIT DE DUCREUX
PAR LUI-MÊME



LE RIEUR : DUCREUX PAR LUI-MÊME (1782).
Peinture à l'huile. — Ancienne collection Serre-Dupuch.

Il y a dans la collection de lord Rosebery, à Londres, un superbe portrait d'homme, du XVIIIe siècle : M. Dayot l'a reproduit dans son ouvrage sur la peinture française au XVIIIe siècle, comme étant le portrait de Robespierre par Greuze. M. Hippolyte Buffenoir, qui vient de publier un fort curieux volume sur *les Portraits de Robespierre* [1], s'est demandé si le Robespierre de Greuze était bien, non pas un Greuze, mais un Robespierre... « Greuze a-t-il peint Robespierre ? » Et l'auteur est hésitant ; mais il donne néanmoins une photographie du tableau, qui provient de la vente de lord Londsdale. Avec raison, M. Buffenoir ne croit guère que le personnage soit Robespierre, et il fait à ce sujet de sages réserves. Quant à l'attribution au peintre, M. Buffenoir n'avait pas à s'en inquiéter.

Ce tableau est un portrait de Ducreux par lui-même. J'ai pu l'identifier sans peine, d'abord en le comparant avec les autres portraits du peintre dont je vais parler, et puis en le rapprochant du beau pastel que je reproduis ici-même et qui est inédit [2]. Ducreux n'est que de quatre ou

1. Paris, Leroux, 1910, in-8°, 222 p.
2. Collection J. L..., à Mulhouse.

cinq années plus jeune sur celui-ci que sur celui-là : même pose, même attitude, même costume, mêmes dimensions, ou à peu près, et puis aussi même coloris, et même élégance, souple et forte.

De ce fait l'on peut conclure que Ducreux est fort mal connu, encore qu'il soit apprécié et recherché des amateurs.

Bellier de la Chavignerie consacra, en 1867, dans ses *Artistes français du XVIIIe siècle oubliés ou dédaignés*, un article à Joseph Ducreux. M. Prosper Dorbec écrivit sur cet artiste une étude d'une vingtaine de pages dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1906 [1]. Mais cet élève de La Tour, fils et neveu de peintres, nous est encore peu familier, et nous sommes assez mal renseignés sur sa vie et sur ses œuvres. M. Dorbec croit que si Ducreux se prit lui-même comme modèle volontiers et s'il se portraitura dans des attitudes curieuses, baillant, riant, s'étirant, jouant la comédie, c'est à La Tour qu'il le dut, et que celui-ci lui en suggéra l'idée parce qu'il se représentait au pastel, ayant l'air de regarder par la fenêtre ou la porte et montrant du doigt un spectateur invisible : je le veux bien, mais Ducreux s'est montré à nous de tant de façons que l'on peut reconnaître qu'il s'en est fait une manière spéciale ; aussi bien, cela est d'autant plus notable que ses portraits, s'ils sont parfois contournés par le geste même de l'artiste, nous reposent des attitudes froides et guindées, de ces portraits d'apparat et de commande dont le XVIIIe siècle abonde jusqu'en 1795 environ. Ducreux ne cherche pas à s'embellir, il ne « pose » pas, s'il tâche à triompher d'une difficulté, à faire un raccourci difficile, c'est tout à sa louange, et il n'y a rien dans ce désir qui sente l'affectation ou même le souci de surprendre et d'étonner.

Ducreux naît en 1735 ; il reçoit les conseils de La Tour pour manier le pastel, mais Greuze lui enseigne l'art de peindre à l'huile. En 1769, Choiseul le désigne pour aller à Vienne faire le portrait de la jeune archiduchesse. Il exécute deux portraits de Marie-Antoinette, et la reine ne l'oubliera pas : s'il n'est pas de l'Académie royale, il fait du moins partie de la charmante Académie de Saint-Luc et expose au Salon de la Correspondance. En 1791, Ducreux est à Londres. La Révolution ne le trouble guère : ce peintre de Marie-Antoinette, de retour à Paris, est nommé en 1794 vice-président du jury des arts ; depuis l'année précédente,

1. 3e période, p. 199-267.

d'ailleurs, il habite au Louvre ; il déménagera quelques années plus tard pour occuper l'ancien hôtel d'Angiviller. Parmi les très nombreuses commandes qu'on lui adresse, nous notons un portrait de Mme Récamier.



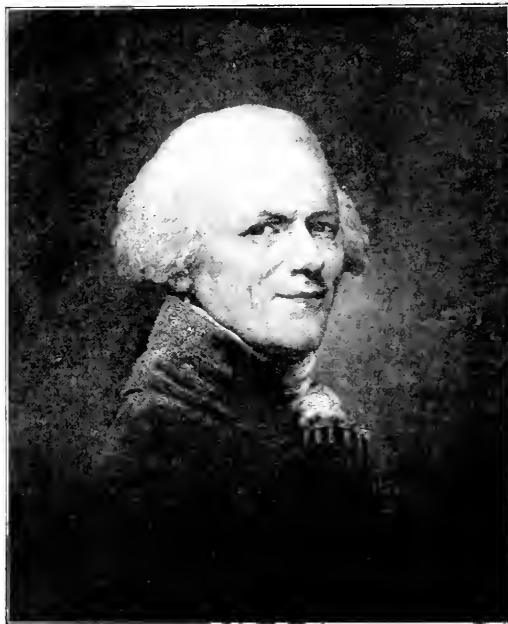
DUCREUX PAR LUI-MÊME (1767).

Pastel. — Collection A. R...

Bellier de la Chavignerie a transcrit une liste considérable des œuvres de Ducreux : elle témoigne de la bonne réputation, de la notoriété du peintre.

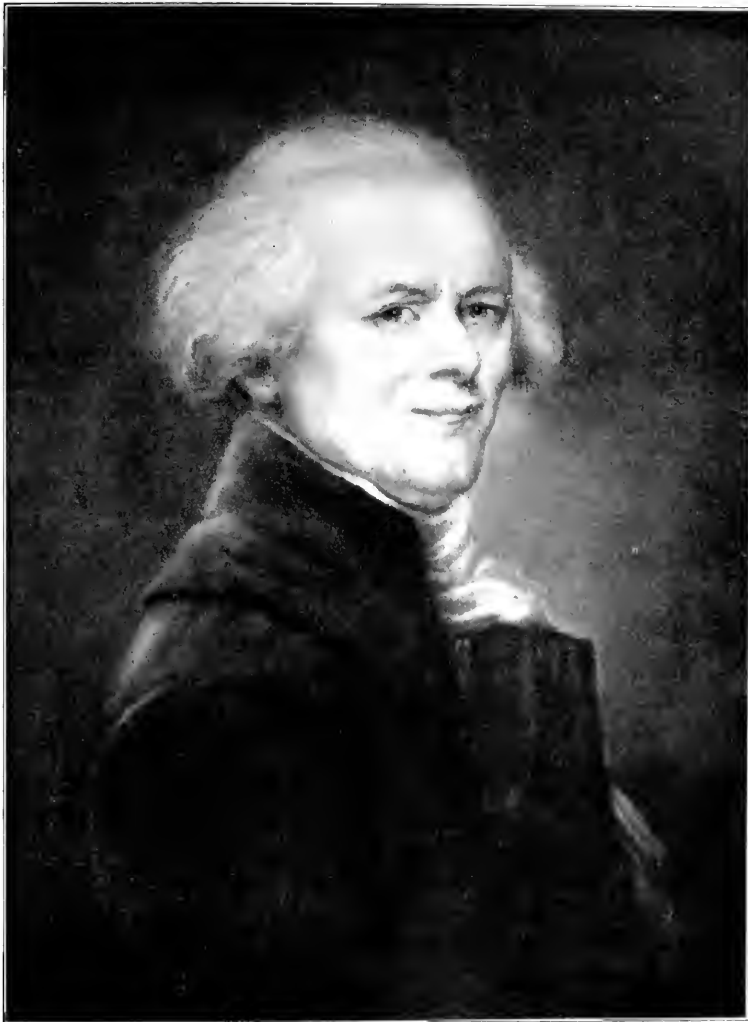
De 1762 à 1795, nous savons ce que Ducreux exécuta. Je relève en 1765 le nom de M. de La Live ; sans doute l'ami de Greuze consentit à poser devant Ducreux pour satisfaire son maître ; en 1765 aussi, Ducreux

peint Mme de la Reynière, dont La Tour a fait le portrait au pastel ; en 1767, Mme Denis : serait-ce la nièce de Voltaire ? Je n'ai rien trouvé dans la correspondance qui y fît allusion, mais il est vrai que Voltaire mentionne si rarement ses propres portraits.... La même année, Ducreux peint Chardin, mais qu'est devenu le tableau ?... En 1768 est inscrit sur les tablettes le nom de Rousseau, et deux années plus tard celui de Mmes de France. Ducreux est l'intermédiaire entre Nattier, Mme Labille-Guyard et Heinsius. En 1771, il peint le comte de Provence et en 1775 Mme Clotilde, dont nous ne connaissons guère que le beau portrait par Heinsius (1787), et le duc d'Angoulême ; en 1776, il fait à nouveau le portrait de Mme Victoire (deux fois) et de Mme Adélaïde, du comte et de la comtesse d'Artois. En 1777, un quatrième portrait de Mme Victoire (un cinquième en 1779). Et puis c'est le Dauphin et Mme Royale, et la Reine, et Mme Élisabeth, et Monsieur. Ducreux peint la cour à plusieurs reprises.



DUCREUX PAR LUI-MÊME.
Peinture à l'huile — Collection de Lord Rosebery.

En 1795 les noms ont changé, ils sont moins beaux, moins sonores, moins aristocratiques, mais Ducreux travaille plus que jamais, et la série



DUCREUX PAR LUI-MÊME.

Pastel ([illegible]ollection J. [illegible] Mulhouse

de ses œuvres s'accroît fortement cette année-là ; il a pour modèles Méhul (musée de Versailles), Bitaubé, son ami Hameau, chez qui il devait déjeuner le 24 juillet 1802, quand il fut frappé d'apoplexie sur la route de Saint-Denis, le poète Delille[1], et des bourgeois de Paris dont les noms n'évoquent rien pour nous.

De tous ces portraits, bien peu nous sont connus aujourd'hui. Au Louvre, au musée de Rouen, ce sont des portraits de Ducreux par lui-même ; les tableaux exposés à Versailles ne donnent qu'une faible idée du talent de l'artiste. Chez les collectionneurs, je suis parvenu à trouver trois ou quatre Ducreux authentiques ; l'an dernier, un admirable pastel ovale, *Portrait d'une vieille femme*, mère de Ducreux, passait en vente publique et était adjugé à un marchand de tableaux plus de 10.000 francs. Mais, en vérité, n'avais-je pas raison de dire que nous avons particulièrement peu de témoins de la brillante carrière du premier peintre de la reine ?

Des portraits de Ducreux par lui-même on cite un certain nombre : celui du Louvre, fait à la même époque que celui de la collection de M. le baron de Fleury, tant admiré aux Cent Pastels, il y a trois ans ; *le Rieur Ducreux*, vêtu d'une redingote jaune clair (tableau gravé par Ducreux à l'eau-forte), que j'ai admiré jadis chez M. Serre-Dupuch, et qui passa en vente il y a quelques mois (adjugé plus de 20.000 francs) ; l'esquisse de cette toile, a été léguée au musée de Versailles par M. Muhlbacher. Un portrait au pastel fort intéressant est celui qui faisait partie du cabinet de M. Jean Dubois (aujourd'hui, collection A. R...) ; il est signé et daté, vers la droite, 1767. Du tableau du musée de Rouen, si fort, si robuste, où Ducreux porte un uniforme d'officier, je mentionnerai une réplique (la tête seulement) dans une collection alsacienne, à Mulhouse, chez M. Jean L... *Le Bailleur* (chez M. Hodgkins) est un morceau de peinture en tous points remarquable comme coloris, comme dessin, comme verve[2]. Enfin, le pastel de la collection Rosebery, et celui grâce auquel je l'ai identifié. Voilà donc dix portraits de Ducreux par lui-même que j'ai pu examiner à loisir, tous incontestables et tous dignes d'un maître.

S'étonnera-t-on de cette remarque parue dans *le Journal des Arts*,

1. Nous avons retrouvé la préparation de ce portrait chez Mme Georges May. C'est un chef-d'œuvre de force et d'expression.
2. M. Dorbec mentionne des répliques conservées par les descendants de Ducreux.

à propos du Salon de 1799 : « Le citoyen D... semble avoir pris l'engagement d'offrir chaque année au public son propre portrait. Plus libéral aujourd'hui, il en a exposé deux »[1] ?

C'est le pastel de la collection J. L..., que je préfère, avec le portrait à l'huile de la collection Rosebery. Ducreux, l'air distingué et hautain, semble rêver, et ses yeux ont un je ne sais quoi de doux et de vague qui contraste avec l'expression de ses autres effigies. Comme dans le pastel du Louvre, et celui de la collection de Fleury, un nuage de poudre, tombé sans doute de la perruque, a tacé le col du vêtement, mais les traits sont moins marqués, et Ducreux a l'allure du bel officier (musée de Rouen et collection J. L...). Il est encore presque un jeune homme. Et dans ces deux œuvres, si sobres et si simples, Ducreux témoigne de ses qualités d'artiste avec plus de modestie et moins de recherche du bizarre que dans ceux où il baille ou rit, et où il semble que le peintre fait parade de sa virtuosité technique, autant qu'il se met au-dessus et en dehors des conventions froides et monotones des portraitistes contemporains.

CHARLES OULMONT

1. Cf. Dorbec, *op. cit.*



LE BAILLEUR : DUCREUX PAR LUI-MÊME.
Peinture à l'huile. — Collection Hodgkins

LA VIEILLE DAME

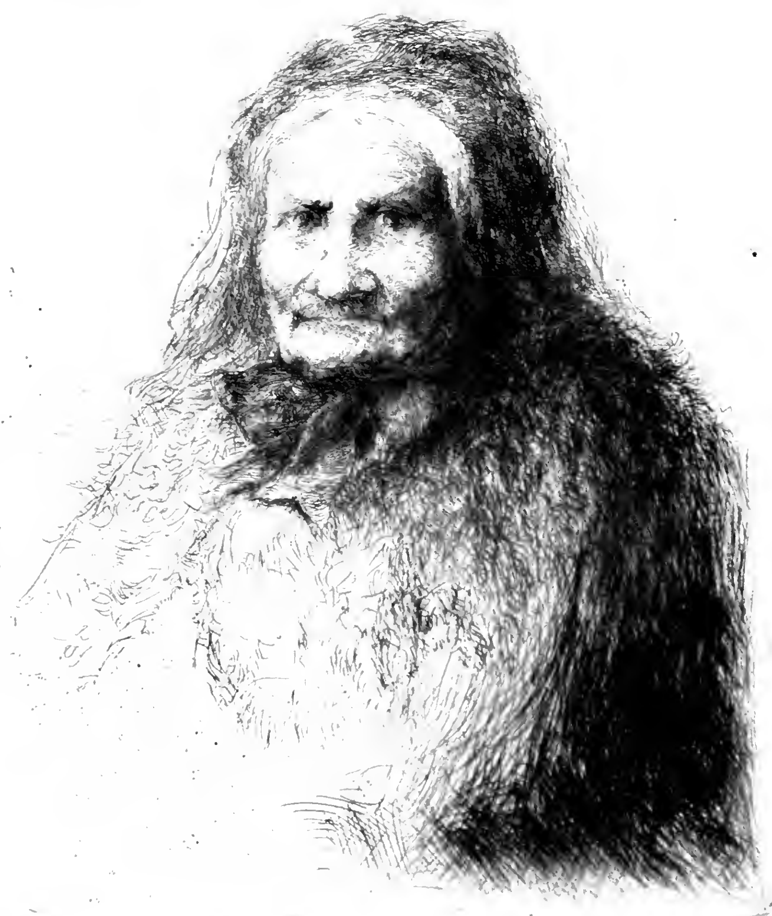
EAU-FORTE ORIGINALE DE Mlle JOUVET-MAGRON

Les lecteurs de la *Revue* qui seront curieux de mesurer le chemin parcouru depuis quatre ans par Mme Jouvet-Magron devront se reporter à ce numéro de 1907 (t. XXI, p. 374), où Mlle Pillion saluait les débuts pleins de promesse de son amie Dominique Jouvet. Les éloges qu'elle adressait, avec tant de justesse et de mesure, à *l'Eglise de Dieppe*, on pourrait les reprendre aujourd'hui, pour les appliquer à cette tête de vieille femme que ces lignes accompagnent et qui marque une évolution si caractérisée dans le remarquable talent de son auteur. Non contente de scruter la physionomie des vieux édifices, de creuser l'ombre de leurs rides et de souligner de lumière ce qui fait leur noblesse et leur beauté, Mme Jouvet-Magron en est venue à interroger les visages humains : et de quelle manière elle s'y applique, c'est ce que la planche ci-contre fera comprendre au premier coup-d'œil.

Déjà, des dessins d'intérieurs d'usines et des eaux-fortes de monuments, qu'on a pu admirer à de récentes expositions de gravure, dénotaient à la fois dans la facture et la mise en page une influence manifeste de Rembrandt.

On pourrait choisir plus mal son guide, n'est-il pas vrai, et quand on a un tempérament aussi personnel que celui de Mme Jouvet-Magron, il est permis de se livrer sans danger à ces études « à la manière de... » qui seraient néfastes à tant d'autres, plus timides ou moins bien préparés. Elle, au contraire, n'en retient qu'une leçon très profitable, et son métier devient d'année en année plus subtil, sans perdre de sa vigueur première. En vérité, je ne sais pas une femme en France, à l'heure actuelle, qui manie l'eau-forte avec plus de décision et qui en utilise les ressources avec autant de diversité.

E. D.





MARTOS. — LA SCULPTURE (1819)
Saint-Pétersbourg, Académie des Beaux-Arts.

LES SCULPTEURS RUSSES

ÉLÈVES DE NICOLAS-FRANÇOIS GILLET[1]

AVANT de parler de Kozlovski et de Martos, partis pour l'étranger avec Chtchédrine[2], en 1773, il convient de dire quelques mots d'Arkhipe Ivanov, envoyé en 1760 à Rome, où ses jeunes camarades le trouvèrent à leur arrivée. Ce n'est pas que la production d'Ivanov soit importante; il n'a fait qu'une œuvre qui compte. Deux ans après sa rentrée à Pétersbourg, quand il fut devenu académicien, il abandonna la sculpture pour devenir traducteur au Collège des Affaires étrangères; il ne semble plus, dès lors, s'être occupé d'art que pour traduire, en 1789, un livre italien sur la peinture. Mais comme Ivanov

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XIX, p. [illegible]

2. Par suite d'une erreur typographique, ce nom a été orthographié [illegible] dans la première partie de cet article. Si difficile à prononcer que puisse paraître au premier abord la forme [illegible], c'est la seule qui rende exactement le signe par lequel le nom commence en russe. La forme [illegible] correspond à une autre lettre de l'alphabet russe.

est un des sculpteurs sur lesquels le plus de documents ont été publiés, on peut y prendre une idée exacte de l'existence des pensionnaires russes pendant leur séjour à l'étranger.

Son temps d'Académie terminé, Ivanov, en compagnie de son frère, élève peintre, quitta Pétersbourg par mer, à destination de Paris. Il y arriva le 7 octobre 1769, et, sur la désignation du conseil de l'Académie russe, il entra chez Pajou. Chez le portraitiste de Mme Du Barry, Ivanov fait du buste et de la figure : « il dessine et modèle d'après des estampes » ; l'après-midi, il va à l'Académie travailler d'après les modèles que le professeur a « posés ». Il doit, aux termes des règlements russes, envoyer tous les trois mois à l'Académie un rapport sur ce qu'il fait : il doit aussi, de temps à autre, faire passer de ses travaux en Russie : c'est ainsi qu'il envoya à Pétersbourg, à la fin de 1772, une copie du *Pluton* de Pajou.

Parti pour Rome, Ivanov y dessine d'après l'antique et va modeler d'après nature à l'Académie de France. Il dessine au palais Farnèse les fresques des Carrache ; il dessine aussi chez le cardinal Orsini. En mars 1774, il soumet ses travaux à Natoire et reçoit de lui des conseils. Quand l'Académie de France est en vacances ou que les modèles y sont médiocres, il travaille à l'Académie pontificale capitoline. Chez lui, il refait d'après nature, avant de l'exécuter en marbre, sa principale œuvre, *Sainte Olga recevant le baptême*, bas-relief dont il s'est fait envoyer la maquette de Russie. Il annonce successivement qu'il a adopté pour ses personnages les costumes antiques, qu'il en taille le marbre, acheté d'un bon Italien, qu'il le termine, et qu'il le fait polir en regardant comment on opère. Il expédie enfin le bas-relief en Russie (1776). Ivanov parle aussi d'autres compositions qu'il cherche, une *Victoire russe* (un Turc vaincu par un Russe), et *le Temps tenant un médaillon où l'on voit l'Impératrice et l'Histoire*. Par intervalles, il copie un buste de Faustine la jeune.

Rentré à Pétersbourg, Arkhipe Ivanov fut agréé à l'Académie sur sa copie en marbre du *Pluton* de Pajou ; il obtint le titre d'académicien en octobre 1777 avec *la Ville de Saint-Pétersbourg fêtant ses conquêtes*, sujet qu'on lui imposa[1]. Ce sujet, comme le dernier auquel nous venons de voir rêver Ivanov, rappelle ceux que Gillet proposait à ses élèves et, notamment, celui qu'il leur donna en 1775 à l'occasion du retour de Catherine

1. Slobko, *Sr. roussk. khoud*..., t. II, p. 331-336.

revenant de Moscou : *Pallas apparaît sur les nuages*. Il y avait volontiers des nuages dans la sculpture de Gillet, comme dans celle d'Ivanov, et les allégories y abondaient[1].

Mais il est temps de revenir à une sculpture moins artificielle et plus intéressante.

Autant Choubine est vrai, constate le critique que nous avons déjà cité, autant Kozlovski se plaît au mensonge gracieux : « Même les portraits, il les fait peu ressemblants ». C'est, à tout prendre, un sculpteur varié, souple, savant ; « le moins Russe de ses contemporains », poursuit notre critique : il eût suffi peut-être de dire « le plus élégant ».



KOZLOVSKI. — APOLLON.

Saint-Pétersbourg, Académie des Beaux-Arts.

1. « Aux pieds de Pallas, indiquait Gillet, la Reconnaissance sous la forme d'un lion, se dévouant à la déesse, et, derrière la déesse, la Muse de la sculpture... La Reconnaissance et les autres figures doivent manifester la joie la plus sensible... Du nuage tombe une corne d'abondance avec des fleurs, des fruits et des richesses... Sur l'un des angles, en face de la Reconnaissance, est un groupe de Génies, enfants ailés occupés d'arts, entre autres l'architecture et la mécanique. Un de ces enfants accroche à une colonne un médaillon avec le chiffre de Catherine II. Au loin apparaîtra un temple rond... » (*Trésors d'art en Russie*, 1905, p. 136, en russe.) — Un critique remarque avec justesse qu'alors que « dans les classes de peinture, à l'Académie, on relève rarement un sujet donné aux élèves sur un thème russe, la classe de sculpture travaillait presque exclusivement sur des thèmes pris dans l'histoire nationale ». On aura pu en être frappé ; c'est caractéristique et c'est à l'éloge de Gillet (Baron Wrangell, dans *Histoire de la sculpture*, 53e fascicule de l'*Histoire de l'Art russe* d'Igor Grabar, ch. VII, p. 58).

A Rome, Kozlovski se complut à copier le Dominiquin et Raphael; pourtant il y admirait surtout, parait-il, le *Jugement dernier* de Michel-Ange; il en vantait « le ferme dessin et la chaude cohésion des groupes ». A la mort de Kozlovski, il se peut qu'un de ses amis se soit souvenu de cette prédilection, plus encore que de ses œuvres, quand il le nomma, dans son épitaphe, « le rival de Phidias, le Buonarroti russe ».

Kozlovski, que ses contemporains goûtèrent beaucoup, fut tout à fait de son temps. Son groupe de *Minerve et le Génie* (1796), que nous reproduisons, annonce déjà par la maigreur élancée des figures et la raideur des plis ce qui sera « le style Empire ». Kozlovski mourut cependant dès 1802, très jeune encore (il était né en 1753).

Quelques-unes de ses figures jouent l'antique; d'autres, son *Berger tenant un agneau*, par exemple, que le président de l'Académie présenta à Paul Ier en 1800, a un aspect assez florentin pour qu'on ait pu se demander naguère si c'était bien un original et non pas la copie d'un ouvrier de la Renaissance.

On ignore quel fut à Paris le maître de Kozlovski ou s'il en eut plusieurs; en tout cas, il y resta longtemps. Son séjour à l'étranger fut en tout de dix années. En effet, à son retour, Kozlovski ne put que difficilement se réacclimater dans son pays, où, d'ailleurs, la concurrence était devenue grande; on ne l'y voit faire qu'une conventionnelle et vague *Catherine en Minerve* pour les Orlov (1785), et, en 1788, il repart pour Paris avec la charge d'y surveiller les pensionnaires de Russie. A ce moment, il y demeura quatre ans.

Bien que l'artiste russe s'y trouvât bientôt, comme il le dit lui-même, « en grand changement », en pleine Révolution (à telles enseignes qu'il dut parfois prendre la garde), il n'y travailla pas moins. Il faut donner le titre de plusieurs groupes qu'il y exécuta, en marbre ou en plâtre, pour le cas où quelqu'un, chez nous, pourrait trouver là quelque renseignement. Ce fut un *Philoctète et le Berger*, que l'artiste devait offrir un jour à Marie Féodorovna; puis un *Polycrate* et un *Joseph II à cheval* (1791), et enfin un *Génie*, modelé en 1792, dont le marbre est aujourd'hui au palais de Pavlosk.

Revenu en Russie et fait académicien (1792), Kozlovski continua d'y travailler un même genre de sujets, que l'on dirait copiés dans un des



[illegible]
[illegible]

livrets de nos Salons : *Mucius Scævola, Achille élevé par le Centaure, Vigilance d'Alexandre de Macédoine* ; ce dernier groupe, à sujet menaçant et significatif, fut exécuté pour le palais Michel, que le grand-duc Paul se faisait construire.

Kozlovski, en raison sans doute de sa mort prématurée, fut le seul sculpteur entretenu de commandes jusqu'à la fin. La construction du Palais de Marbre, que Catherine fit ériger pour Orlov, lui permit de vaguer avec délices à travers l'histoire romaine (*Camille protégeant Rome, Retour de Régulus à Carthage*, etc.) et l'apogée du règne de l'impératrice lui donna à produire une *Catherine debout* (1795) et une *Catherine en Minerve protégeant les arts* (bronze, 1797).

La bienveillance de Paul lui fut acquise dès le début : Kozlovski exécuta des cariatides pour Pavlosk. Le sculpteur sacrifiait volontiers aux œuvres de circonstance. Qu'un des grands-ducs se mariât, qu'un prince Dolgorouki déchirât, par dévouement intrépide, un oukase de Paul, c'étaient des occasions pour l'artiste de tailler dans un bloc de marbre des figures commémoratives plus ou moins heureuses. Kozlovski travailla au tombeau d'Araktchéev (1799) et, l'année d'après, il fit un bas-relief pour le monument du général Melissino. Après la campagne de Souvorov en Italie, l'empereur ayant décidé d'élever une statue à ce général, c'est Kozlovski qui en fut chargé. L'œuvre qu'il réalisa décore la place du Champ-de-Mars à Saint-Pétersbourg ; c'est une de ses productions les plus connues. Sur un piédestal cylindrique, le fantasque général est représenté, sans ressemblance physionomique, cuirassé comme un Alexandre du XVIIIe siècle, droit comme le Louis XV de Lemoyne, brandissant son épée ; il tient de la main gauche un bouclier et protège un trépied sur lequel reposent « la couronne du pape et celle des rois de Sardaigne et de Naples » (1801).

Les œuvres de la dernière année de la vie de Kozlovski témoignent d'une fécondité qui paraissait inépuisable. Ce sont une statue, grandeur naturelle, en marbre (*Psyché*), des figures tombales et des bas-reliefs allégoriques ou religieux pour la Faculté de médecine de Saint-Pétersbourg, ou pour des particuliers. L'œuvre la plus importante est une statue décorative pour la Cascade de Péterhof, *Samson ouvrant la gueule du lion* (1802). C'est l'académie musclée d'un athlète qui n'a que peu de mal à forcer la gueule d'un pauvre petit lion héraldique, accroupi sur son train de derrière.

Ivan Martos, « dans les veines de qui, selon un contemporain aux images hardies, coula le feu sacré de l'Hellade », est au fond un sculpteur non moins « romain » que Kozlovski, mais un Romain, dirait-on, moins républicain, moins davidien, en raison évidemment de ce qu'il ne passa pas par Paris. En outre, comme Martos vécut quatre-vingt-cinq années (1750-1835), sa manière perdit ce que celle de Kozlovski garda de maigre et de sec. Elle se « détendit », s'apaisa, s'amollit même, suivant, à Pétersbourg, le mouvement général de la sculpture en Europe. On trouve ainsi dans ses œuvres comme un reflet d'artistes bien plus jeunes que lui, Canova,



MARTOS. — LE FRAPPEMENT DU ROCHER (DÉTAIL : 1804).
Saint-Pétersbourg, église Notre-Dame de Kazan.

Thorwaldsen, et même Pradier. Bien qu'il ne soit jamais venu en France, à ce qu'il semble, Martos, au dire d'un contemporain, s'était pourtant « tellement francisé que, sur la fin de sa vie, il avait presque cessé de parler russe ».

Au demeurant, Martos, Petit-Russien sensuel, fit entrer le plus souvent beaucoup d'harmonie et de suavité dans la formule académique.

Travailleur très soigneux, amoureux du « fondu », Martos sut donner aux chairs, en son meilleur temps, une belle ampleur grasse, beaucoup de langueur et de moelleux. Il en fut récompensé par un succès considérable, et il travailla presque autant que chacun des sculpteurs étrangers que nous venons de nommer. Les poètes, les littérateurs, le chantèrent ou le

louèrent, plus nombreux et plus convaincus encore qu'ils n'avaient fait pour aucun de ses confrères. Voyant une de ses figures pour le tombeau de Paul Ier, le musicien Glinka s'écria : « Le marbre lui-même pleure ». On a observé que peu de sculpteurs firent plus que Martos « pleurer le marbre », tellement il eut à exécuter de monuments funéraires dans lesquels des génies en larmes ou des pleureuses s'inclinent sur des urnes. On en a conclu, peut-être arbitrairement, à une nature élégiaque chez lui, tandis qu'il n'y a là, croyons-nous, qu'accident de commandes. Nous voyons, en somme, Martos très fidèle aux enseignements de l'un des deux maîtres qu'il eut à Rome, Pompeo Battoni. Ce peintre, un peu lourd, au dessin plantureux, qui a reproduit avec tant de soin dans un portrait russe l'*Ariane*, le *Laocoon* et l'*Apollon du Belvédère*, n'était pas, ce nous semble, sans analogie de goûts et de tempérament avec son élève russe. Nous retrouvons beaucoup plus son influence chez ce dernier que celle de Raphaël Mengs à l'école duquel Martos passa aussi, lorsque le chevalier revint de Madrid[1].



MARTOS. — MONUMENT DE LA PRINCESSE GAGARINE (1803).
(Saint-Pétersbourg, cimetière Saint-Lazare.)

Rentré en Russie, Martos fut aussitôt nommé professeur et, au milieu

1. Martos resta a Rome de 1773 à 1779. Or, Raphaël Mengs, revenu malade de Madrid, en 1777, mourut deux ans après. A Rome, Martos « profita également, comme il l'écrivit, des conseils de certains de MM. les pensionnaires français » et de ceux de Vien.

d'un grand nombre de bustes qu'on lui demanda, — tous un peu mous et sans grand caractère physionomique, — il préluda à la longue série de statues et de mausolées qu'il devait exécuter. Les énumérer serait fastidieux; nous n'indiquerons, parmi les plus importants, que le monument de Paul I[er], édifié à Grouzino pour Araktchéev, ceux des grandes-duchesses, filles de Paul, puis celui d'Alexandre I[er] (1828), celui de la mère de cet empereur, Marie Féodorovna (1833), et, entre temps, celui du duc de Richelieu, à Odessa (1831). Devenu en quelque sorte le sculpteur national, c'est à Martos qu'incomba le soin de commémorer en un seul monument deux délivrances du sol russe qui se correspondirent exactement à deux siècles de distance (1612-1812) : en six années, l'artiste érigea sur la Place Rouge, à Moscou, le monument célèbre de *Minine et Pojarski* (1818). Cette œuvre est révélatrice de l'esthétique finale de Martos, et, au lieu de la traiter légèrement comme on est accoutumé à le faire de prime abord, mieux vaut l'examiner.

Minine, le boucher de Novgorod, et le boyard Pojarski deviennent, sous les doigts de Martos, deux Romains échappés de quelque bas-relief, ou du moins, car le savant sculpteur ne perd pas autant de vue qu'on le croirait la « couleur locale », ce sont deux Romains vêtus du costume barbare. Leur tunique est nouée par une ceinture et Minine a des braies, que la rigueur du climat ambiant imposait à un Russe, ne fût-ce que pour couper court aux réflexions du populaire. Tous deux sont robustes — comme il convient à des « héros », au sens dramatique qu'avait alors le mot, — et les deux « figures » sont belles et bien drapées. La tête de chacun des grands hommes est ample, abondamment chevelue, barbue comme celle d'un Jupiter ou d'un Homère. Minine est debout : le bras droit tendu, — la main un peu grande, peut-être, — il exprime évidemment par une raison forte à son noble compagnon, qui est assis, la nécessité de se lever. Ce qui gâte un peu pour nous la réussite entière du thème, tel que nous l'admettons, ce sont les accessoires. Minine tient de la main gauche un glaive court et large, — extrêmement large et vraiment fort court, — d'un romanisme tel que celui que Daumier caricaturera; et Pojarski s'appuie sur un bouclier rond à grands rinceaux, avec, au centre, une tête de Christ sur le voile de sainte Véronique, qui ne laisse pas de produire un singulier effet; ce bouclier fait songer aux plats « décoratifs » en cuivre que la

galvanoplastie a multipliés. Sur le piédestal, un bas-relief savoureux, plein du réalisme tempéré que le classicisme peut admettre, représente des Russes de différentes conditions sociales venant faire leurs offrandes pour le salut de la patrie. Ce monument, noble en lui-même, mais en vérité si



MARTOS. — MONUMENT DE MININE ET POJARSKI, À MOSCOU (1818).

« dessus de pendule » qu'il a servi de modèle à bien des horlogers de Russie, cadre aussi mal que possible avec l'endroit où il est édifié, tout près de la cathédrale Saint-Basile, si fortement moscovite, et du mur du Kremlin : rien ne pouvait lui sourire là que le Sénat, édifié par Catherine II. Il se peut cependant qu'il paraisse aujourd'hui plus saugrenu encore que

jadis, maintenant qu'un édifice en style « archaïque russe », de proportions colossales, remplace les « boutiques » basses d'autrefois, qui avaient su, par un sentiment d'harmonie, se décorer peu à peu de palmettes et de couronnes civiques.

Parmi les statues isolées que Martos a sculptées, outre ses monu-



PROKOFIÉV. — BAS-RELIEF DÉCORANT L'ESCALIER DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE SAINT-PÉTERSBOURG (1786).

ments et ses bustes, la plus célèbre est un *Actéon*, qui existe en trois exemplaires à Pétersbourg et à Moscou. C'est avec un joli mouvement de course, élastique et tranquille, une statue telle qu'on en pourrait imaginer une à Herculanum[1].

1. Je veux mentionner ici, quoiqu'il ne rentre pas absolument dans le cadre de cet article, puisqu'il est d'origine française, un sculpteur du groupe que j'examine, émule, rival ou confrère à l'Académie des élèves de Gillet : Dominique Rachette naquit, d'après des documents russes, en Danemark, probablement de réfugiés français, en 1744, et ce fut l'Académie danoise qui le recommanda, en 1770, à l'Académie de Pétersbourg, quand il voulut entrer au service de la Russie. A vingt-deux ans, cependant, il était venu se faire inscrire à l'Académie de Paris, où il fut le protégé de Vien, et là il s'était dit tout simplement « de Montpellier », le lieu d'origine sans doute de sa famille (*Reg. ms. de l'École des beaux-arts*). Rachette, appelé en Russie en 1779, devint maître modeleur à la manufacture impériale de

Il reste à dire quelques mots de quatre sculpteurs qui ont pu, les derniers, être, avec quelque utilité, élèves de Gillet, car ils étaient âgés de dix-huit à vingt ans quand notre compatriote rentra en France. Parmi eux, le plus marquant est Ivan Prokofiev.

Prokofiév termina, sous le professorat de Gordiéév, son temps d'Aca-



PROKOVIEV. — BAS-RELIEF DÉCORANT L'ESCALIER DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE SAINT-PÉTERSBOURG (1786).

démie. Après s'être arrêté à Berlin, où il admira modérément quelques œuvres du directeur de l'Académie, Lesueur, il arriva à Paris comme pen-

porcelaine. Les plus beaux services qui en sortirent datent de son temps. Rachette, comme un autre, et toujours avec goût, célébra en des allégories Catherine II, exécuta son buste, l'effigie de Polemkine, en qui il avait un protecteur, celle de Paul Ier, et reçut les commandes pour le palais de Tauride, l'Ermitage et Notre-Dame de Kazan. Ce fut lui qui érigea, sur un dessin de Lvov, le monument de Bezborodko (1801). Son vrai titre de gloire, toutefois, ce sont ses bustes, qui valent ceux de Choubine. Ses portraits de Procope Demidov (Rome, 1772), d'Euler, de [illegible] Zoubov, de Paul Ier sont excellents. Rachette prit sa retraite en 180[illegible] et mourut en 18[illegible]. Rachette ne fut pas le seul sculpteur étranger qui travaillât en Russie à cette époque. On y trouve, mais avec moins de talent, en vérité, que tous les artistes dont il a été parlé, un [illegible], élève lui aussi de l'Académie de Paris (atelier de Mouchy), Joseph Camberlain, d'Anvers, un Italien, Triscorni, marbrier, qui copiait, assez mal d'ailleurs, ou démarquait Canova, et enfin l'Allemand [illegible].

sionnaire, en septembre 1779. Il est inscrit en 1780 comme élève de Julien. Il copia sous sa direction *l'Anatomie* de Bouchardon et il modela d'après nature un buste de la princesse Gagarine. En dehors de l'Académie, où Prokofiév remporta deux médailles, il travaillait pour son compte. Avec une facilité dont toute sa vie il devait donner des preuves, il fit le buste en terre cuite d'un Américain : un médaillon en cire du frère de ce modèle, pour la Martinique, plus un autre médaillon pareil d'une dame Macé, qui voulait se servir du sien pour un bracelet. Il envoya à Pétersbourg un *Morphée*, exécuté après son arrivée, et, au passage du comte du Nord à Paris (mai 1782), il lui présenta une figure allégorique de Catherine, ce pourquoi il reçut douze louis d'or. En quittant Paris, il alla travailler plusieurs mois à Berlin et à Stettin, où il fit des bustes et des médaillons.

A son retour à Pétersbourg, l'Académie l'agréa sur l'exécution d'un sujet donné par Gordiéév et que, à la veille seulement de sa mort (1828), Prokofiév put voir coulé en bronze : c'est le joli groupe d'*Actéon*. En 1785, il reçut le titre d'académicien pour le *Morphée* envoyé de France, et, presque en même temps, il devint adjoint à professeur. Il exécute alors, pour le grand vestibule de Pavlosk, douze médaillons représentant *les Mois*, et il modèle la *Minerve* qui couronna jusqu'à ces dernières années, à Pétersbourg, le dôme de l'Académie des beaux-arts. Ainsi commença une carrière très active, pendant laquelle Prokofiév n'exécuta pas moins de 406 œuvres originales[1].

La sculpture, qui, lors de l'arrivée de Gillet, était si peu goûtée en Russie qu'elle n'y avait presque d'emploi qu'auprès de l'impératrice et de quatre ou cinq des plus grands seigneurs ; la sculpture qui, même, ensuite, n'avait pas pu nourrir le premier sculpteur autochtone, avait vu, — on l'aura remarqué, — se multiplier ses débouchés.

Il n'était plus de grande famille, de haut fonctionnaire, de marchand ou d'industriel important, qui n'eussent besoin de bustes, de monuments funéraires, de bas-reliefs pour les édifices ou les hôtels particuliers à colonnes qui, partant du type de Gabriel, aboutirent au style Empire. Prokofiév fut un des sculpteurs auxquels cette évolution profita le plus. Les ouvrages qu'il exécuta furent rarement taillés en marbre ou coulés en

1. Parmi les copies, nous aurions à mentionner une réduction du monument de Pierre le Grand par Falconet, exécutée en 1788.

bronze, mais il en modela sans cesse. Parfois, on les façonnait en pierre de Poudoje : plus souvent on les coulait en plâtre et, tels quels, on gardait les bustes chez soi, on insérait les médaillons et les bas-reliefs aux frontons des maisons ou dans des plates-bandes formant frises. Au cours de trente années, on ne voit, dans la liste des œuvres de Prokofiév, que bacchanales, armes, trophées, cariatides, reliefs de tout genre pour toutes sortes de maisons, de palais, de monuments et d'églises célèbres. On ne s'étonne, guère, après avoir lu cette liste, ni des gratifications qu'il reçoit, ni de toutes les besognes qu'on lui confie. On le commet à l'examen des statues des palais impériaux : il doit en dresser le catalogue ; il est chargé de restaurations ; à l'Académie, il dirige la classe des médailles, fondée jadis par le Français Vernier : il prend, à la mort de son confrère, les élèves de Kozlovski. Tout cela méritait bien la décoration de Saint-Vladimir qu'on lui donna en 1811 et le titre de conseiller de collège qu'il reçut à soixante ans. Peu après, il perdit la vue et, dans les sept années qu'il vécut encore, Prokofiev connut une extrême pauvreté. Les nécrologies relatent, à sa mort, avec une certaine dureté, qu'« un peu de présomption, rapportée de l'étranger, le fit souvent rester sans travail » ; elles notent « son maniérisme français, acquis chez



SOKOLOV. — LA LAITIÈRE.
Parc de Tsarskoïé-Selo

Julien, mais qu'il perdit bientôt », et on décide que si ses œuvres « le cèdent en sévérité à celles de Martos, elles respirent cependant la vie » (1828). On peut tenir que Prokofiév fut un modeleur très habile et d'un goût raffiné.

De Moskvine, qui fut à Paris, comme Prokofiév, élève de Julien, et d'Ouvajnoï, élève de Houdon, rien ou presque rien n'a été conservé en Russie; leur biographie est encore à faire. Pour Zamaraév, qui fut élève de Mouchy, on est à peine plus avancé; on a du moins une longue liste de ses œuvres dans les *Annales de la Patrie* de 1823, et une frise de sa façon décore la façade de l'Université de Moscou[1].

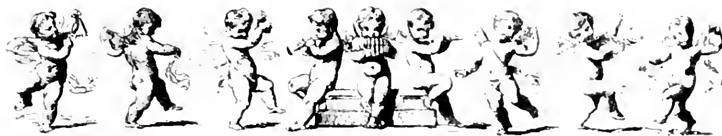
Il ne reste à citer que Paul Sokolov, inscrit à Paris en 1785 comme élève de Bridan[2].

Sokolov donne une excellente idée de son talent par la *Laitière* qui orne une fontaine à Tsarskoé-Sélo, et qui a inspiré des vers à Pouchkine, — la sculpture, naguère « idyllique », grecque et romaine, se faisait avec le goût du moment sentimentale et champêtre, — ainsi que par un buste de l'acteur Dmitrévski. Ce buste approche de ceux de Choubine et de Rachette: il valut à Sokolov le titre d'académicien (1813). Son départ de Paris avait eu lieu autrefois dans des circonstances assez spéciales qui faisaient craindre pour la régularité de sa vie : ayant perdu au jeu tout ce qu'il avait, Sokolov avait volé des vêtements, et son ambassadeur dut le tirer de prison et le rapatrier. Malgré cet écart de jeunesse, Sokolov semble avoir été laborieux. On mentionne de lui un certain nombre de bustes; il fut sculpteur à l'Amirauté et il y a de ses travaux dans plusieurs édifices de Saint-Pétersbourg. Il mourut sexagénaire en 1831.

Ainsi, par Martos et ses élèves, l'enseignement de Gillet persista en Russie et continua à porter ses fruits: il se trouve à l'origine de la sculpture russe moderne, et il a contribué au développement d'une école, qui, sans avoir fourni des œuvres d'une importance universelle, en a, dès le début, produit beaucoup de très honorables et quelques-unes d'une beauté remarquable.

DENIS ROCHE

1. *Staryé Gody*, juin 1910, pp. 21 et 36. Gabriel Zamarév vécut de 1758 à 1823.
2. Et non de Bouchardon comme on l'écrivit jadis à tort, sans doute parce que Sokolov fit à Paris une copie de *l'Amour à l'arc*, qui est conservée à l'Académie des beaux-arts à Pétersbourg.



CONSTANCE MAYER[1]

1775-1821

Les leçons de Prud'hon à Mlle Mayer commencèrent en 1802. Leur résultat immédiat fut l'envoi, au Salon de cette année-là, d'*Une mère et ses enfants au tombeau de leur père*, toile pour laquelle le maître fit un croquis. Pour la suivante, *l'Innocence préfère l'Amour à la Richesse* (Salon de 1804), dix études, tant d'ensemble que de détail, guident Mlle Mayer : elle est devenue la « tendre et judicieuse amie », la « chère enfant de mon cœur ».

Lorsque la question de prendre élève avait été agitée, Prud'hon, tout d'abord, s'était dérobé. On a parlé de pressentiment ; il serait plus simple de voir dans ce fait l'embarras que lui causait Mme Prud'hon, qui arpentait alors les corridors de la Sorbonne[2] en menant grand tapage, la main leste

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXIX, p. 79.

2. La Sorbonne s'appelait alors le musée des Arts et abritait une cinquantaine d'artistes protégés par le gouvernement et logés précédemment au Louvre. Lorsque l'achèvement du Louvre fut décidé, Bonaparte songea à utiliser pour eux la Sorbonne, désaffectée depuis la Révolution. On l'aménagea en logements et ateliers. Prud'hon y eut le sien dès le début. Quant à Mlle Mayer, elle habita la Sorbonne après la mort de son père, vers 1810. M. Charles Clément a écrit que, « pour sauver les apparences, elle demeurait dans un appartement séparé » de celui de Prud'hon. La lettre suivante tendrait à prouver qu'elle ne fut pourvue d'un logement à son nom qu'en 1816.

Archives nationales (liasse F13 1248, n° 4009).

Lettre du ministre secrétaire d'État de l'Intérieur Lainé à M. Bruyère, directeur des Travaux publics de Paris.

Ministère de l'Intérieur, Paris, le 28 mai 1816.

« Monsieur le Chevalier, — Un ancien élève de l'École de Rome, M. Vanderv[illegible], avait obtenu un logement à la Sorbonne, mais depuis deux ou trois ans il a quitté Paris. On avait pu d'abord penser qu'il y reviendrait et l'on n'avait pas disposé de son appartement. Mais il résulte des renseignements récem-

et le verbe haut. Depuis qu'il l'avait épousée, le pauvre Prud'hon portait sa croix. Une courte idylle avait cependant adouci ce mécompte. Mais quand Mlle Mayer fut admise dans son atelier, l'image de Marie Fauconnier n'était plus qu'un souvenir effacé, et, tout entier à son art, il y cherchait la force de supporter d'incessantes querelles. On imagine volontiers Mlle Mayer émue de cette détresse et laissant échapper sa compassion. C'était satisfaire à une loi obscure qui veut souvent que d'un mal naisse un bien.

Et, de fait, elle est le bon génie qui console et aide ; elle adopte les enfants,



Constance Mayer. — La Mère abandonnée (1810).

Musée du Louvre.

ment parvenus que cet artiste est fixé définitivement à Amiens, où il remplit les fonctions de professeur de dessin de la ville avec un traitement payé sur les fonds municipaux. Il a tout à fait quitté la Sorbonne ainsi que sa famille.

» Son logement se compose de deux ou trois pièces seulement : Mlle Constance Mayer en a fait la demande. Cette dame, élève de M. Prud'hon, est connue par des productions distinguées dans les arts. Elle expose habituellement et avec succès au Salon depuis plusieurs années. Je la crois digne de l'intérêt du ministère et je vous prie de la mettre en possession du petit appartement dont il s'agit.

» J'ai l'honneur, Monsieur, etc...

» *Signé*. Le ministre secrétaire d'État de l'Intérieur.

« Lainé. »

préside au bien-être et forme autour de Prud'hon étonné une atmosphère de bonheur et de paix. A chaque pas de la route parcourue maintenant ensemble, leur grande tendresse est présente. Mlle Mayer s'emploie, avec une activité inlassable, à consolider la réputation du maître; lui, de son côté, multiplie études et croquis pour lui rendre sa tâche aisée. Il y a entre eux échange constant de pensées, de services, échange qui n'est point fait pour faciliter l'étude de leur œuvre respective. Ils sont tributaires l'un de l'autre; si Prud'hon est le cerveau et le génie de l'association, Mlle Mayer en demeure la raison d'être. Sans elle, l'occasion de caresser avec amour tant de dessins ne serait pas née, et nous serions privés en partie de ces esquisses où Prud'hon traduisait largement sa belle fièvre d'idéal en notes chaudes et ambrées.



Constance Mayer. — La Mère heureuse (1810).
Musée du Louvre.

Une des plus savoureuses parmi ces esquisses est celle qui fut faite pour *le Sommeil de Psyché*, toile commandée à Mlle Mayer par l'impératrice

Joséphine, et qui portait, lors de son envoi au Salon de 1806, le titre de *Vénus et l'Amour endormis caressés et réveillés par les Zéphyrs*[1]. L'histoire de cette toile est curieuse. Achetée 800 francs à la vente de la collection de la Malmaison par M. Dubois, elle était portée comme œuvre de Mlle Mayer. Plus tard, son passage est signalé dans la galerie de Duclos, marchand de tableaux et, peu après, elle est estimée 20.000 francs. Puis on la retrouve entre les mains de sir Richard Wallace, cataloguée sous le nom de Prud'hon et devenue *le Sommeil de Psyché*. Les nombreuses retouches du maître autorisaient, paraît-il, ce démarquage. Quoi qu'il en soit, on ne peut approuver cette manière d'agir. Mlle Mayer en fut plus d'une fois victime; elle avait déjà été victime de ses ressemblances avec Greuze : son sort était de toujours être dépossédée.

A *Vénus et l'Amour endormis*, elle donnait, au Salon suivant (1808), un pendant : *le Flambeau de Vénus*, tableau connu sous le nom de *Réveil de Psyché*. Ces substitutions arbitraires, source de perpétuelles confusions, sont faites en vue de donner le change. Les *Vénus* de Mlle Mayer deviennent les *Psyché* de Prud'hon ; le mobile est aisé à deviner.

Tandis que Victorin Fabre, dans le *Mercure de France*, honore *le Flambeau de Vénus* d'une mention et lui reconnaît de la grâce, Boutard, — il faut bien revenir à lui, — dans son feuilleton du 7 décembre 1808[2], se plaît à faire de l'esprit. Il en veut décidément à Mlle Mayer. Après avoir transcrit l'explication du catalogue : « La déesse, à son réveil, invite toute sa cour à venir puiser les flammes à son flambeau : les Amours accourent en foule autour d'elle, etc... », Boutard raconte ses impressions :

> De ces Amours, il en est qui sont mâles, il en est qui ne le sont pas; et si, comme je le crois, c'est la première fois que l'on voit de ces derniers dans un tableau, Mlle Mayer a enrichi la peinture d'un feminin qui manque à la grammaire.

Boutard, le sévère Boutard, badine pour cacher son dépit. En attaquant Mlle Mayer, c'est l'ami de celle-ci qu'il veut atteindre, ce dissident qui ose lancer une note à sa façon au milieu de l'ensemble magnifique du chœur davidien; Prud'hon a exposé au même Salon *la Justice divine* et *l'Enlèvement de Psyché*, deux œuvres n'offrant guère matière à critique. Boutard a dû se contenter de signaler le dessin « souvent incorrect » du

1. Ce tableau a été reproduit dans le précédent article, p. [illegible]
2. *Journal de l'Empire*

« débutant ». C'est peu, et l'on comprend que de cette modération il se trouve marri. Quelques joyeusetés sur les Amours de Mlle Mayer lui rendent



Constance Mayer. — Mlle Sophie Lordon
A Mme Levasseur.

sa sérénité. La cible est commode : tous les traits portent, hélas ! et on ne les ménage pas. Nous l'avions déjà vu à propos de la *Naïade*.

Les toiles qui suivirent *le Flambeau de Vénus* sont d'un esprit différent. Délaissant l'Olympe, l'artiste nous présente le bonheur et le malheur

de deux jeunes mères : l'une pleure, désespérée, sur une tombe ; l'autre contemple, radieuse, son nouveau-né endormi. Un souci de l'effet distingue *la Mère abandonnée*. Teintes blafardes, regard fixe, bouche amère rendent cette douleur pitoyable. *La Mère heureuse* est, par contre, une œuvre riante. La jeune femme se profile avec grâce sur un fond sylvestre ; les cheveux blonds et fins, retenus par un large bandeau à la Récamier, encadrent des traits prudhoniens. Une tunique bleu de roi, une draperie cramoisie qui remonte sur l'épaule en frôlant la rondeur délicate d'un sein, et le galon d'or enserrant le torse, réunissent les couleurs que Prud'hon aime à ménager autour de ses nus. Dans sa mise en valeur des chairs, Mlle Mayer se montre disciple fervent du maître.

Ces deux toiles passèrent inaperçues au Salon de 1810. Classées sans doute parmi les scènes de genre, c'était une bonne raison pour les passer sous silence. Le genre est honni, ou plutôt méprisé. Pour lui, on ne va certes pas rompre des lances ; on se réserve pour combattre l'allégorie lorsque celle-ci est représentée par des figures « nourries de rose » d'un si funeste exemple. Et puis, cette année, la lutte entre *les Sabines* et *le Déluge* retient toutes les attentions. C'est le triomphe de la peinture historique. Qui oserait faire diversion ? D'ailleurs, à cette peinture historique qu'encense la presse, se mêlent bien des éléments étrangers. L'interprétation des scènes d'*Atala* ne semble pas relever directement de la peinture d'histoire. Mais, peu importe, tout passe sous la même étiquette, tant la crainte est grande d'entamer l'ensemble parfait d'une école reconnue pour « la première du monde ».

Il y a là une entente tacite, fruit de l'orgueil de tout un peuple, convaincu qu'il a fait à son image ce « siècle de force et de sagesse ». Au vrai, cette entente apparente cache bien des dissensions, et pour peu qu'on y regarde de près, on assiste à une mêlée plus terrible peut-être que celle du romantisme, parce que les engagements se font en sourdine, au lieu de se produire avec éclat. L'histoire de cette mêlée est encore à faire. A combien d'artistes rendrait-elle justice ! Réviser, avec nos idées modernes, les jugements de cette époque, ménagerait plus d'une surprise et partant plus d'un enseignement. *Le Déluge* de Girodet n'était-il pas comparé à du Michel-Ange « quand Michel-Ange fait bien », et sa *Galatée* mise au même rang que la *Vénus de Medicis !* On ne médite pas en vain sur des juge-



CONSTANCE MAYER. — LE RÊVE DU BONHEUR (1819).

ments aussi avisés ; et il paraît ensuite tout naturel que les « ouvrages de M. Prud'hon » aient inspiré de sérieuses craintes pour l'avenir de l'école, ou que la « taille fluette » de sa Vénus fût d'un effet désagréable. Ne l'oublions pas : « M. Prud'hon n'a rien fait d'après nature, et, s'il avait beaucoup d'imitateurs, nous ne tarderions pas à retomber dans l'état honteux où Boucher plus qu'aucun autre avait plongé notre école au siècle passé[1] ». Ceci était écrit à propos de *Vénus et Adonis* exposé en même temps que la *Naïade* : le maître et l'élève n'avaient rien à s'envier[2].

Ces attaques venimeuses, si elles trouvent Prud'hon assez endurant, attristent Mlle Mayer. Elle en souffre cruellement et cherche un refuge dans le portrait. Elle s'y distingue en fixant avec maîtrise les traits de son entourage. Mais là encore on retrouve Prud'hon à chaque pas. Tantôt il fait un dessin ou une esquisse pour venir en aide à son amie (portraits de *Mlles E. Coudray*, 1820, et *Sophie Lordon*, 1820) ; tantôt il retouche un bras (portrait de *Mlle L. Trézel*, 1820), un détail du visage (portrait de *Mme Tastu*, 1817) ; ou encore termine l'ensemble (portrait de *Mme Voïart*, 1811). Malgré cela, comme portraitiste, Mlle Mayer demeure personnelle, et tient un rang fort honorable parmi ses contemporaines. Elle a une manière à elle de rendre les guimpes, les dentelles, les petites manches à bouillons, les coiffures tire-bouchonnées et fleuries. Ses ombres sont plus molles que celles d'une *Mme Jarre*; elle dispose ses figures sur des fonds clairs, qui rappellent ceux de David, au lieu de se plaire, comme son maître, à les faire saillir sur un champ très sombre. A tout endroit, elle fait preuve d'un savoir discret qui donne confiance. Enfin, tandis que Prud'hon préfèrera les modèles aux traits plus marqués, elle saisit à merveille la physionomie encore indécise des toutes jeunes filles, leur expression douce, comme voilée.

Elle interrompt cette série de portraits pour travailler au *Rêve du bonheur*, grande toile qu'elle envoie au Salon de 1819 : *Deux jeunes époux, dans une barque, avec leur enfant, sont conduits sur le fleuve de la vie par l'Amour et la Fortune*. Le sujet paraît avoir été cher au maître et à

1. *Mercure de France*, Salon de 1812, article signé S. Delpech.
2. On ne saurait mieux faire que de mettre en regard de ce jugement ce que disaient les Goncourt à propos de l'esquisse à l'huile du même tableau, qui appartenait à M. Marcille : « Ce corps de Vénus, ce ventre et ces cuisses dans le soleil... font penser à l'ivoire légèrement teinte de pourpre auquel Homère compare les membres des dieux » (*L'Art au XVIIIe siècle*, *Prud'hon*).

l'élève, et mûri longuement, à en juger par les variantes qui précédèrent l'œuvre définitive. Dans une esquisse, qui appartient à M. Henri Rouart, deux Amours dirigent la barque. Le tout est noyé dans une lumière diffuse du plus doux effet ; point de draperies voltigeantes, les lignes sont simples et harmonieuses. Puis, les deux Amours font place à un seul plus petit, mais vigoureux et actif, qui saisit d'une manière délibérée les rames pour aider la Fortune à faire mouvoir la nacelle. Dans le même temps l'éclairage se fait plus dur, et les draperies mouvantes apparaissent tourmentées par de capricieux aquilons. Mlle Mayer accusera de son propre chef ces derniers partis pris du maître. Elle devance ainsi de peu *le Christ sur la croix* et suit, en somme, l'enseignement que lui donnait *l'Assomption*, alors placée sur un chevalet, près du sien.

Mais si l'on compare une des esquisses de Prud'hon à la toile de Mlle Mayer, on découvre une autre différence plus grave. Mlle Mayer a transcrit en prose, ce que le génie de Prud'hon lui avait soufflé dans une poésie à la fois impeccable et fougueuse ; et elle a fait de cette scène de bonheur, non plus une allégorie de portée générale, mais une anecdote particulière. Son *Rêve* ainsi transformé est forcément borné ; on y sent je ne sais quoi d'artificiel qui briserait les ailes fragiles de l'illusion, si celle-ci s'avisait de suivre cette barque le long des méandres du grand fleuve. Le groupe des trois voyageurs est cependant plein d'attraits et digne d'envie ; mais ce ne sont que des mortels : heureux aujourd'hui, le seront-ils demain ? Il suffit que naisse le doute pour que le rêve s'évanouisse. Ce doute, jamais Prud'hon ne lui permet de se former, parce qu'il éteint en nous la faculté de raisonner. C'est un charmeur auquel on s'abandonne, et dont le secret est d'exprimer « l'infini par le fini ». Son souffle puissant dépasse les limites du réel et prête vie aux créatures nées de son imagination, prodige que le génie seul peut accomplir. Parmi ses contemporains qui s'attaquent à l'allégorie, le prodige se fait désirer, mais ne s'opère point. Ils tournent, sans en pouvoir sortir, dans la sphère étroite de la règle académique, cette règle qui ne peut produire que les *Vénus* de Robert Lefèvre ; les *Léda* de Charles-Paul Landon, et, pour citer un ouvrage célèbre, la *Psyché recevant le premier baiser de l'Amour*, de Gérard, si grelottante sous la main que l'Amour ne posera jamais.

Le souffle absent, notre peinture allégorique s'effondre, car nous ne lui demandons point de nous édifier comme en Angleterre, ni de nous faire escalader les rochers abrupts de la philosophie comme en Allemagne.



CONSTANCE MAYER. — Mlle LAURE TREZEL (1820).
A Mme Dumas.

Nous lui demandons simplement la beauté. Toute sa vie, Prud'hon en a poursuivi la recherche : « J'estime ceux qui cherchent, et qui, toujours peu contents de ce qu'ils ont trouvé, cherchent encore, parce que la lumière les conduit à une autre, et qu'insensiblement ils aperçoivent le beau à un

degré bien au-dessus de la vue commune[1]. » Sans cesse, il a indiqué à son amie cette fin sublime de l'art. Déjà en guidant son pinceau hésitant sur les ailes irisées des Zéphyrs, il lui parlait de cet idéal qui soutient, éclaire tout vrai artiste, et qui est sa force immanente. Qu'elle se soit laissée convaincre, le fait ne saurait surprendre ; mais cet idéal dont il lui parlait avec tant de chaleur était si haut, si haut, hors d'atteinte ! Parfois, dans une envolée, elle s'en est approchée ; souvent, elle est restée en route, le souffle court, la foi défaillante. *Le Rêve du bonheur* a été le dernier effort de son savoir, de sa pensée, de ses espoirs.

A cette époque elle était déjà très changée ; ce changement s'accuse de plus en plus. La bonne et gaie créature de jadis devient sombre et fantasque. Elle se sent vieillir ; son imagination s'exalte facilement ; une affection au foie aggrave son état. De plus, elle a un gros souci qui entretient cette mélancolie : sa fortune s'est éparpillée en dons de toutes sortes. Un autre survient encore, augmentant ses alarmes : il va falloir quitter la Sorbonne, rendue aux étudiants. Où aller ? que devenir ? et que dira-t-on si on la voit suivre Prud'hon dans une nouvelle demeure ? Cette préoccupation la ronge. Un instant l'horizon s'éclaircit, l'espoir renaît. Mme Prud'hon est, paraît-il, *in extremis*. Si le maître était libre, l'épouserait-il au moins ? Cette assurance lui rendrait quelque courage. La question posée, un jour, pendant qu'il travaille, reçoit pour réponse un « jamais » distrait. C'en est trop ; et, pour échapper à tant de tourments, elle se tranche la gorge[2].

Tel est l'acte brutal qui dissociait deux existences confondues. Constance Mayer avait-elle été touchée par le *mal de vivre* qu'Obermann

1. Lettre à M. Devosges, 26 février 1787.

2. Extrait de l'acte de décès de Mlle Mayer : « L'an 1821, le 27e jour du mois de mai, dix heures et demie du matin... sont comparus MM. Pierre-Félix Trezel, peintre d'histoire, âgé de trente-huit ans, dem^t^ à Paris, rue et maison de Sorbonne n° 11, et Pierre-Jérôme Lordon, peintre d'histoire, âgé de quarante-un ans, dem^t^ même rue et maison, voisins de la défunte, lesquels nous ont déclaré que le 26 de ce mois, à deux heures de relevée, Mlle Marie-Françoise-Constance Mayer La Martinière, peintre d'histoire, âgée de quarante-six ans, native de Paris, y dem^t^ susdites rue et maison et quartier de Sorbonne, est décédée en lad. demeure, célibataire. *Signé* : F. Trézel, Lordon. »

Extrait du procès-verbal dressé par J.-Franc. Monyer, commissaire de police en présence de M. Cloquet, médecin : « La demoiselle Mayer Constance étant dans l'appartement de M. Prud'hon, artiste peintre, où elle avait une partie de ses effets ; Mlle Sophie Duprat, élève en peinture de la défunte, venant de la quitter vers les onze heures et de la laisser seule dans cet appartement... se porta deux coups de rasoir dont le dernier pénétra jusqu'au vertèbre cervical... Elle dut mourir sur-le-champ. Elle s'était placée devant une glace pour se porter le 2me coup et était tombée sur le dos, les pieds tournés du côté de la porte de communication (Jal, *Dictionnaire critique*).

et René devaient communiquer à leur génération? « L'idée de n'être



Constance Mayer et P.-P. Prud'hon. — La Famille malheureuse (1821-1822).

(D'après une lithographie du temps.)

plus me saisissait le cœur à la façon d'une joie subite », a crié très haut Chateaubriand pour qu'on l'entendît. Cet appel au néant, répété par

une société entière ne laisse pas d'avoir troublé les têtes. Sans donner Mlle Mayer pour une sœur de la triste Amélie, sans nier non plus la violence et le romanesque de son tempérament, il est permis de croire que l'ambiance morale de son temps était bien faite pour exacerber son mal. Elle n'est pas la seule à se débattre alors en de pareilles transes : je vois Géricault surveillé et épié à chaque instant par un sien ami ; je vois Léopold Robert livré à lui-même et en profitant : je vois Gros, le dernier à peu près de sa génération, s'aller noyer à soixante-quatre ans au Bas-Meudon parce que les *Génies* de sa coupole au Panthéon lui ont valu quelques railleries ; j'en vois d'autres encore... Sur ces vies, closes ainsi de malemort, s'acharner en vain est presque sacrilège. Le secret des âmes est impénétrable ; laissons-les en paix. Les œuvres restent, c'est assez.

Prud'hon survécut deux ans à son amie. Il employa ce temps à terminer *la Famille malheureuse*, demeurée à l'état de simple ébauche. Le sujet était entièrement de l'invention de Mlle Mayer, et il ne manqua pas de le notifier en termes exprès pour faire rejaillir un peu de gloire sur cette mémoire si chère. Au reste, ces deux dernières années de Prud'hon ne furent qu'une longue agonie :

« Aujourd'hui, jour de l'Assomption, fête de mon amie qui, pour moi, n'est plus qu'un jour de tristesse et de deuil, je suis allé orner de fleurs et répandre des larmes bien amères sur sa tombe... Mon pauvre cœur... »

Jeanne DOIN





François Ehrmann. — L'Histoire de l'Art (fragment).

UN DÉCORATEUR OUBLIÉ

FRANÇOIS EHRMANN

Vivre sans bruit console de vivre sans gloire, a dit la résignation d'un sage au nom des talents silencieux que la vogue néglige d'autant plus volontiers qu'ils n'ont rien fait pour la conquérir. Il était de ceux-là, ce docte et discret François Ehrmann, qui mourait sans bruit, le 26 mars dernier, comme il avait toujours vécu : l'indifférence de la foule à son égard s'explique autant par la modestie de l'artiste que par le caractère décoratif de son art, trop souvent éloigné des Salons ; et sa mort même l'exprime tout entier : car c'est lui qui ne voulut qu'un petit groupe de parents et d'amis pour écouter les prières du pasteur autour de sa bière, avant le départ de sa dépouille mortelle pour sa ville natale.

A Strasbourg, le 5 septembre 1833, était né ce protestant français qui débuta par l'architecture au sortir des études classiques. La culture d'un jeune architecte lettré ne devait pas être sans influence sur les travaux réguliers du peintre ; on est toujours tributaire de ses origines ; et la décoration saurait-elle rencontrer une meilleure éducatrice que l'architecture, sa sœur aînée dans l'art ? A vingt ans, au début du second Empire, Ehrmann vient à Paris et suit les cours de l'École ; mais, après six années d'études assidues dans les ateliers de Gilbert et de Questel et plusieurs succès dans les concours (Ehrmann obtint le prix Rougevin), c'est la peinture qui l'emporte, et l'élève architecte entre à l'atelier Gleyre.

Le peintre suisse continuait l'atelier Delaroche, qui avait été celui de David et de Gros. On a trop oublié le maître lui-même, et le trop exclusif succès du *Soir*, sous le

nom plus bourgeoisement romantique des *Illusions perdues*, a fait tort à l'œuvre presque entièrement inconnu du poète hellénisant de *la Danse des Bacchantes* et de *la Nymphe Écho* : la postérité manque de mémoire à l'égard des vrais délicats qui ne jouent pas au grand homme. Or, le professeur, chez Gleyre, n'était pas moins scrupuleux que l'artiste, et la poétique sympathie de son élève Hamon l'a dépeint comme « un homme antique » qui savait simplement deviner son monde et donner à son entourage l'horreur de l'hypocrisie dans l'art. Méditatifs et lettrés tous deux, Ehrmann et Gleyre étaient nés pour se comprendre ; et le jeune Alsacien ne cachait pas sa gratitude envers la tendre austérité du dessinateur helvétique.

L'enseignement d'un sage eut pour sanction la vue de l'Italie : déjà trop âgé pour affronter les concours de Rome, Ehrmann visita deux fois la terre classique en touriste, avec d'anciens camarades de l'atelier Gleyre : en 1861, d'abord, avec un peintre suisse, son aîné de deux ans, Albert Anker, qui l'aura suivi de près dans la tombe ; et, plus tard, en 1877, avec M. Alphonse Hirsch. La Renaissance, surtout, l'impressionne ; et l'opulence de l'architecture ou l'ingéniosité du costume attirent ses yeux plus que l'antique : un décorateur se découvre moins de penchant pour la majesté du marbre, en dépit des admirables musées romains. Ce document tout psychologique est peut-être le fait notable d'une carrière sans histoire, uniquement remplie par les joies graves du travail.

Depuis 1863, dans nos livrets du Salon, le nom d'Ehrmann précède habituellement des sujets d'histoire ancienne ou d'allégorie ; mais, déjà remarqués et trois fois médaillés de 1865 à 1874, ses tableaux de chevalet sont loin d'atteindre à l'importance de ses décorations. C'est là, dans un panneau lumineux ou dans un plafond, qu'il faut retrouver l'intelligence cultivée d'un peintre architecte qui sait approprier l'image à son cadre et concilier, en connaisseur, l'ornement et la flore avec la figure : science très particulière, qui trouvera bientôt son emploi dans les monuments publics ou les hôtels privés ; et d'un style supérieur à la grande composition de *la Fontaine de Jouvence*, aujourd'hui visible au musée de Mulhouse, une aimable aquarelle du Luxembourg, *Ariane abandonnée par Thésée*, retient, sans tragique passion, tous les caractères d'un projet décoratif. Or, après plusieurs essais inspirés par le symbole traditionnel ou l'allégorie patriotique au lendemain de l'année terrible qui rejetait l'Alsace hors de France, la réussite la plus considérable et la plus sereine est une frise intitulée *l'Histoire de l'Art*.

Vaste et sévère sujet, qui décore toujours le haut d'un escalier Renaissance dans un hôtel à façade Louis-Philippe de la place Saint-Georges, devenu tout récemment un magasin de chinoiseries, — cette longue frise, dont la première moitié parut au Salon de 1874, a permis au peintre de symboliser clairement son érudition : de l'archaïsme hellénique à l'exotisme oriental, une suite ingénieusement composée de figures synthétiques, mais pittoresques, aligne sans raideur les statuaires grecs, inspirés par de beaux nus féminins, les Romains ravisseurs, adoucis par la Grèce captive, et la survenue des Barbares, et le lent réveil du Moyen-Age au matin de la Renaissance orgueilleuse de ses maîtres adolescents ou majestueux, tournés vers l'Antiquité, comme notre Poussin parmi les Vénitiens et les Bolonais de son temps ; cependant, loin d'Athènes, l'idéal nouveau prend la forme blanche du génie ailé qui

Fr. Ehrmann. — L'Antiquité : Sciences, Lettres, Arts

[illegible] tapisserie pour la décoration [illegible] Mazarine, à la [illegible]

guide les pas de Raphael, voisin du sombre Michel-Ange et du vieux Leonard de Vinci, « frere italien de Faust »... On reconnait, dans ce noble effort, un admirateur d'Ingres et de sa hautaine *Apothéose d'Homère*, qui n'avait pas manque d'influencer, trente ans plus tôt, l'*Hemicycle* de Paul Delaroche à l'École.

C'est un pareil goût d'humaniste qui devait choisir le sujet d'un plafond pour le palais de la Grande-Chancellerie de la Legion d'Honneur, où l'entrée des Muses à l'Olympe est figurée d'apres une courte citation de la *Theogonie* d'Hesiode, inscrite au livret du Salon de 1877 : « A leur naissance, les filles d'Apollon s'elèvent en chantant vers le sejour des dieux ; et les echos de la terre repetent la douce harmonie de leurs chants avec le son cadence de leurs pas ».



François Ehrmann. — Le Manuscrit.
(Tapisserie pour la Bibliothèque nationale.)

Les vingt annees suivantes sont presque entièrement accaparées par de longs travaux décoratifs pour nos expositions universelles, pour des églises de province et, d'abord, pour la Bibliothèque Nationale restaurée, puis agrandie et transformée par M. Pascal, ancien condisciple d'Ehrmann à la section d'architecture ; modeles de verrières ou de vitraux alternent avec un ensemble de cartons de tapisserie pour la décoration de la Galerie Mazarine, qui restera comme l'effort capital d'une carriere bien remplie. Un concours a deux degres avait aussitôt mis en vedette une esquisse de Monchablon, dans la maniere, alors preconisee, de Baudry ; mais le savant Ehrmann lui fut prefere grâce au « morceau de rendu », grandeur d'execution : telle fut l'origine de ce long travail. Trois grandes pages symboliques resument *l'Antiquité, le Moyen Âge*

et *la Renaissance*, et deux panneaux étroits, dans l'intervalle des hautes fenêtres, personnifient *le Manuscrit* et *l'Imprimé* : dans son décor d'ombre et d'ogives, la première de ces deux allégories est particulièrement heureuse et très noblement drapée. Et le succès de *l'Antiquité*, — *Sciences, Lettres, Arts*, — au Salon de 1888, puis à l'exposition décennale de 1889, confirme la bonne opinion des premiers juges sur cette synthèse harmonieuse, assez froidement traduite par les tapissiers des Gobelins : sous un portique circulaire, de savants géomètres, des poètes de la lignée d'Homère, de studieux artistes associent paisiblement, parmi les lauriers épars, le compas et la lyre ; et leur groupe lumineux rayonne avec douceur autour de l'immortel Aveugle. C'est la meilleure composition d'Ehrmann.

Élégance des architectures, science des draperies, intelligence du costume, adroit balancement des lignes, souci constant de la perspective et de l'échelle, — on retrouve ces qualités, devenues aujourd'hui trop rétrospectives, dans plusieurs cartons de figures isolées pour Deck : *la Céramique*, entre autres, tenant quelque « rustique figuline », ou *l'Orfèvrerie* parée de sobres bijoux, qu'entourent la buire et l'aiguière. Insistons, enfin, sur la personnification de six provinces françaises à la salle des fêtes de l'Hôtel de Ville, où l'image poétiquement champêtre de la *Bretagne* et du *Berry* réclame aussitôt l'attention : longtemps médité dans de beaux dessins, cet ouvrage accroît la sympathie pour un savoir orné par la lecture journalière des chefs-d'œuvre ; et si le peintre était un grand liseur, sa peinture n'est jamais un art littéraire, engagé dans une émulation malheureuse avec les métaphysiques d'outre-Rhin. L'amour de la Renaissance a préservé son goût des songes nébuleux.

L'artiste, qui reçut, en 1879, le réconfort moral de la croix et, dans ses derniers jours, un des prix importants de l'Institut, fut peu gâté par la renommée : son talent manquait de ce brio que notre époque exalte. Une timidité native lui conseillait plus de réflexion que d'enthousiasme ; et, moins personnel que son maître Gleyre, il n'a jamais connu cette spontanéité joyeuse qui se permet de tout rajeunir, même l'allégorie, ce feu sacré qui renouvelle instinctivement la tradition. D'autres décorateurs ont retrouvé le parfum dantesque ou virgilien. Mais, pour mieux rendre justice à son mérite loyal, il ne faut pas oublier que les points de vue, toujours changeants, se sont déplacés et que notre nouvelle conception du décor a subi le vague enchantement du poète Puvis de Chavannes, paysagiste encore plus que figuriste, et chercheur d'harmonies plutôt que dessinateur, qui charma la muraille avec la candeur suave de ses rêves, au détriment de la draperie savante et des formes châtiées : le paysage n'a-t-il pas été défini « la victoire de l'art moderne », en devenant « une affaire de tons » ? Aujourd'hui, l'atmosphère a partout remplacé la ligne. Une inquiétude, inconnue de nos aînés, agite, au gré des heures, des problèmes nouveaux... Ehrmann appartenait à cette génération plus *ingriste*, qui croyait fermement à la religion du style et pour qui « la probité de l'art » n'était pas un vain mot d'école. Il était de ces calmes disciples qui n'ont d'autre ferveur que de suivre de loin la Muse et d'adorer toujours la trace de ses pas divins :

... nec tu divinam Æneida tenta :
Sed longe sequere, et vestigia semper adora.

RAYMOND BOUYER.

BIBLIOGRAPHIE

La Peinture française. I. Les Primitifs, par Jean GUIFFREY. — Paris, C. Eggimann, in-fol., pl.

Trois livraisons comprenant soixante planches, où seront reproduites en ensembles et en détails les principales œuvres de la peinture française antérieure au second quart du XVe siècle, vont mettre à la disposition des travailleurs le premier recueil documentaire qu'on ait encore entrepris sur les primitifs français. Ce n'est pas à dire, fait justement remarquer M. Jean Guiffrey dans son introduction, que certaines de ces œuvres n'aient jamais été publiées ; du moins ne l'ont-elles pas été en reproductions utilisables pour un examen scientifique, et voilà pourquoi, non content de montrer l'ensemble de telle ou telle de ces peintures, il s'est attaché à en présenter des fragments représentés parfois à la grandeur de l'original.

L'intérêt d'une pareille entreprise s'accroît encore quand on songe aux difficultés matérielles que l'on rencontre à vouloir photographier ces vestiges, placés dans des conditions d'éclairage souvent fort défectueuses. Son mérite s'augmente aussi, à la pensée que beaucoup de ces vénérables restes de chefs-d'œuvre souffrent chaque jour des dommages irréparables et sont exposés à des risques de détérioration ou de destruction qui nous en rendent plus précieuses encore les reproductions exactes.

La publication pour laquelle l'éditeur Eggimann a eu la bonne pensée de demander le concours érudit de M. Jean Guiffrey doit retenir l'attention de tous ceux qui sont attirés par l'étude de nos vieux maîtres, et même, plus généralement, de tous ceux qui les aiment. — E. D.

Les Collections de l'Académie royale de peinture et de sculpture, par André FONTAINE. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°, pl.

Suivant les règlements de l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture, les agréés devaient, pour devenir académiciens, présenter un « morceau de réception » analogue en quelque sorte au « chef-d'œuvre » exigé par les anciennes corporations de l'ouvrier qui voulait devenir compagnon. Ces morceaux de réception s'entassèrent pendant cent cinquante ans dans les salles de l'Académie et formèrent une collection unique où les diverses tendances de l'art français se trouvaient synthétisées par des œuvres de tout genre, des peintures d'histoire aux natures mortes et des portraits aux allégories.

C'est de cette collection, déplorablement éparpillée depuis la Révolution, que M. Fontaine retrace l'histoire. A l'aide des anciens inventaires, et notamment de l'inventaire de l'an II dont il donne une édition critique, il s'est attaché à retrouver

chacun de ces morceaux, parmi lesquels il est des œuvres célèbres comme *l'Embarquement pour Cythère* ou *la Raie*. Au cours de ces recherches, il a fait bien des découvertes curieuses, tantôt rencontrant aux musées du Louvre, de Montpellier, de Lyon, etc., des morceaux de réception dont on ignorait l'origine ; tantôt, au contraire, comme à Tours, à Nancy, à Amiens, à Lille, constatant que certaines œuvres qu'on croyait provenir de l'Académie avaient en réalité une toute autre origine.

Cet ouvrage élucide un chapitre de l'histoire de l'art français, et nous fait regretter plus amèrement encore la dispersion des anciennes collections de l'Académie. — É. D.

Architektonische Handzeichnungen alter Meister, herausgegeben von Dr Hermann Egger. — Vienne, Fr. Wolfrum et Cie, in-fo, 60 pl.; 125 fr.

Le Dr Egger, professeur d'histoire de l'architecture à l'Université de Vienne, dont le nom est familier à tous ceux qui s'occupent de cette matière, entreprend de publier une série de dessins d'architecture dus à des maîtres anciens, depuis le XIIIe siècle jusqu'au début du XIXe. Chaque volume de cette publication, qui en formera plusieurs, contiendra soixante planches ; les vingt premières viennent de paraître. Les dessins, empruntés cette fois à la riche collection de la Bibliothèque impériale de Vienne, sont reproduits avec une parfaite exactitude dans la couleur des originaux et choisis de la façon la plus intéressante : l'Allemagne, l'Italie, la France et l'Autriche sont représentées. Des notices précises et complètes les accompagnent. Un pareil recueil sera fort utile, tant aux architectes et aux décorateurs qu'aux historiens de l'art et aux simples curieux. — D. B.

Chantilly. Crayons français du XVIe siècle. Catalogue, précédé d'une introduction, par Étienne Moreau-Nélaton. — Paris, E. Lévy, in-4o, pl.

Le spécialiste des crayons français du XVIe siècle vient de réunir en un bel ouvrage les recherches patiemment poursuivies par lui sur les œuvres de ce genre réunies au musée Condé. Avant de cataloguer ces études, — documents réunis par les peintres en vue d'œuvres plus achevées, mais déjà parfaites œuvres d'art en elles-mêmes, et pages d'histoire, au surplus, par les noms inscrits sur la plupart d'entre elles, — M. Moreau-Nélaton en a signalé plusieurs particularités ; par exemple, en classant les diverses « mains », qui ont écrit sur ces feuillets les noms de tant de personnages célèbres, du règne de Louis XII à celui de Charles IX, il a identifié plusieurs inscriptions de la main de Catherine de Médicis, et il en est venu à conclure, par une suite de déductions, que les 311 dessins achetés à lord Carlisle par le duc d'Aumale, et qui forment aujourd'hui le noyau du fonds de Chantilly, ont appartenu à la collection même de la reine.

Toute cette introduction abonde, d'ailleurs, en découvertes, mais elle n'est que la moindre partie du travail de M. Moreau-Nélaton. Les faits qu'il y expose, il les a notés en faisant la fiche de chacun des 362 crayons de Chantilly, en les décrivant, en les datant, en identifiant les modèles avec un grand luxe de détails historiques, en rapprochant ces précieux documents iconographiques soit des peintures qui nous sont parvenues, soit d'autres dessins aujourd'hui dispersés, bref, en donnant à cet ensemble unique au monde un catalogue digne de lui. — E. D.

Le Peintre graveur illustré (XIXe et XXe siècles), par Loys Delteil. Tome V. **Corot**. — Paris, l'auteur, in-fol., fig. et pl.

Eaux-fortes, lithographies, autographies, clichés verre, l'œuvre gravé de Corot comprend cent pièces, exactement 96 (quatre d'entre elles n'étant connues que par ouï dire). — « œuvre admirable, aussi bien dans son ensemble que dans chacune des pièces qui le composent, et qui place Corot parmi les meilleurs peintres graveurs de tous les temps, et parmi les plus originaux ».

Pour s'en convaincre, on n'aura qu'à parcourir le cinquième volume du *Peintre graveur illustré*, où M. L. Delteil, avec sa méthode et son érudition coutumières, réunit tous les renseignements épars sur cet œuvre, en même temps qu'il en reproduit toutes les pièces.

L'ouvrage n'a pas la prétention de remplacer le catalogue classique d'Alfred Robaut ; mais il complète, en un certain sens, ce travail d'ensemble, en indiquant des détails particuliers aux gravures et lithographies, — tels que leurs états, leurs prix en vente publique, les collections qui les possèdent, etc., — négligés par Robaut, comme ne rentrant pas spécialement dans son cadre. Il est d'un grand attrait et il sera d'un grand profit pour les chercheurs ; et quand on l'a feuilleté, on peut regretter, avec l'auteur, que Corot n'ait pas tenu plus souvent la pointe, « car ses eaux-fortes sont des œuvres d'une très grande sensibilité et d'un sentiment exquis, en même temps que d'un métier bien personnel ». — E. D.

Albert Baertsoen, par Fierens-Gevaert. — Bruxelles, J. Van Oest, in-4°, pl.

Le maître auquel est consacré ce nouveau volume de la *Collection des grands artistes belges contemporains* est bien connu de tous ceux qui fréquentent les Salons parisiens. Il a conquis tout de suite le public de chez nous, comme il avait séduit ses compatriotes, par ses paysages d'un charme grave et d'un pittoresque sévère : vues de canaux et de ruelles, vieilles maisons peintes, serrées en bordure des quais, béguinages sous la neige, tout ce qui fait l'inépuisable attrait des petites villes flamandes. Ses eaux-fortes, on les connaît aussi, comme ses peintures, et c'est une joie de rencontrer leur tache puissante, d'examiner leur faire large, de ressentir les impressions toujours un peu mystérieuses qu'elles évoquent.

Le peintre gantois avait donc sa place toute marquée dans la collection où M. Fierens-Gevaert vient de le présenter, de la manière qu'on pouvait attendre d'un historien aussi bien informé de tout ce qui touche à l'art de son pays. Albert Baertsoen se trouve là en bonne compagnie avec les Émile Claus, les Eugène Laermans, les Frans Courtens, les Victor Gilsoul, et tant d'autres beaux artistes, perpétuant comme lui, dans ce qu'elles ont de plus robuste et de plus sain, les traditions de la peinture flamande. — E. D.

L'Architecture romane en France, 313 reproductions avec une préface de Jules Baum. — Paris, Hachette, in-fol., pl.

De même que les collections dans le genre des *Classiques de l'art* permettent de réunir l'œuvre entière d'un peintre ou d'un sculpteur en un volume maniable et

somme toute, peu coûteux, de même on a pensé qu'il pouvait être utile de rassembler en album les chefs-d'œuvre des architectes d'une époque. On connaît les admirables publications entreprises en cet ordre d'idées par la maison Eggimann, dont nous aurons quelque jour à parler d'une façon plus spéciale; le seul défaut de ces recueils luxueux, établis à grands frais et pour la perfection desquels on n'a rien négligé, c'est leur prix toujours un peu élevé.

Il semble qu'à côté de ces albums, il y ait place pour des ouvrages moins coûteux, dans le genre de celui que la maison Hachette vient de faire traduire de l'allemand et qui est appelé à rendre d'incontestables services aux archéologues. C'est une visite aux principaux chefs-d'œuvre de l'art roman en France, en 313 planches précédées d'une bonne introduction historique due à M. Jules Baum et suivies d'une table des noms de lieu où l'on a succinctement analysé les caractéristiques de chaque édifice. Ensembles et détails des monuments sont reproduits en simple similigravure, mais le tirage en est parfaitement réussi et les documents conservent toute leur signification. — E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Les Maîtres de l'art. Le Bernin*, par Marcel Reymond. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, in-8°, 24 pl., 3 fr. 50.

— *Traité de composition décorative*, par Joseph Gauthier et Louis Capelle. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, in-8°, 865 fig. et 53 pl., 5 fr.

— *Les Bronzes du Mobilier national*, par A. Dumonthier. I. *Pendules et cartels*. II. *Bronzes d'éclairage et de chauffage*. — Paris, Ch. Massin, 2 vol. in-fol., de 54 pl. chacun, 55 fr. l'un.

— *La Philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*, par Raphaël Petrucci. — Paris, H. Laurens, in-4°, pl. en coul., 30 fr.

— *Les Richesses d'art de la ville de Paris. Les Jardins et les squares*, par Robert Hénard. — Paris, H. Laurens, in-8°, 64 pl., 8 fr.

— *Le Style Empire*, par Émile Bayard. — Paris, Garnier frères, in-18, 130 fig., 2 fr. 50.

— *Les Tapisseries des Gobelins exposées au Palais de Versailles en 1909*. Introduction de Pierre de Nolhac. — Versailles, A. Bourdier, in-fol., 30 pl., 70 fr.

— *Eugène Carrière, essai de biographie psychologique*, par Gabriel Séailles. — Paris, A. Colin, in-18, 8 pl., 3 fr. 50.

— *Inventaire général illustré des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles. École française*, par Jean Guiffrey et Pierre Marcel. *T. V. Delamonce-Germain*. — Paris, Ch. Eggimann, in-8°, 520 fig., 25 fr.

— *Les Tableaux de Peter Bruegel le Vieux au Musée Impérial, à Vienne*, par Gustave Glück. — Bruxelles, G. Van Oest, in-4°, 15 pl., 20 fr.

— *Les Anciennes écoles de peinture dans les palais et collections privées russes*, par P. P. Weiner, E. de Liphart, J. Schmidt, N. Wrangell, A. Troubnikoff, A. Benois et S. Makowski. — Bruxelles, G. Van Oest, in-4°, 120 pl., 25 fr.

Le gérant H. Denis

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



LE PORTAIL DE SENLIS ET SON INFLUENCE

Le portail de la cathédrale de Senlis est un monument capital de notre sculpture du moyen âge. Je voudrais essayer de montrer ici que pendant près de trente ans nos sculpteurs l'ont eu sous les yeux et l'ont imité.

La cathédrale de Senlis, entreprise vers 1153 par l'évêque Thibaut, l'ami du grand Suger, fut consacrée le 16 juin 1191. Bien que l'église ne fût pas entièrement achevée le jour de la dédicace, on peut admettre, avec M. Aubert, le dernier historien de la cathédrale, que le bas-relief et les statues du grand portail étaient alors en place[1]. A quelle date précise les sculpteurs commencèrent-ils à travailler à ce bel ensemble? Voilà ce qu'il nous importerait fort de savoir, et voilà ce que malheureusement nous ignorons. Il est arrivé plus d'une fois que la décoration sculptée d'une cathédrale ait été préparée longtemps avant son achèvement. Pendant que l'on construisait l'abside et la nef, on travaillait dans le chantier aux figures du portail qui n'existait pas encore. Mais il ne semble pas qu'à Senlis les choses se soient passées de la sorte. Les commencements de la cathédrale furent difficiles : l'argent manqua, et il fallut envoyer des quêteurs avec des reliques et des lettres royales dans les diocèses voisins. Cette quête même ne fut pas aussi fructueuse qu'on l'avait espéré, et les travaux n'avancèrent qu'avec lenteur. Il est donc probable qu'à Senlis on ne songea pas tout de suite à décorer une église qu'on avait tant de peine à bâtir. C'est plus tard, quand les ressources devinrent plus abondantes,

1. Marcel Aubert, *Monographie de la cathédrale de Senlis*, 1910.

grâce aux libéralités des évêques et des particuliers, que l'on dut penser à la décoration du portail. Je crois qu'on ne se trompera pas beaucoup en admettant que statues et bas-reliefs ont été commencés quelques années avant la dédicace, vers 1185.

Ce qui frappe d'abord, en présence du portail de Senlis, c'est l'originalité de la pensée. Nous entrons ici dans un monde nouveau : le XIII[e] siècle commence quinze ans avant sa date. Jusque là la grave sculpture du XII[e] siècle n'avait célébré que la majesté du Fils. Aux trois portails de Chartres, on voyait l'Enfant sur les genoux de sa Mère, l'Ascension et le Fils de l'Homme assis entre les quatre animaux, c'est-à-dire le commencement et la fin de la vie terrestre du Christ, puis, ce que l'Église appelle son second avènement, l'heure inconnue où il apparaîtra sur la nuée pour juger les vivants et les morts. Ainsi à Chartres le Christ est partout présent : les longues figures de patriarches et de rois qui s'adossent aux colonnes sont ses ancêtres suivant la chair ; ils forment une avenue qui conduit jusqu'à lui.

A Senlis tout est différent. C'est ici que commence le beau poème de Notre-Dame que le moyen âge ne se lassera jamais de redire. Cette merveilleuse poésie éclate là tout d'un coup : rien de pareil auparavant [1]. Au linteau, les apôtres entourent la Vierge morte, tandis que deux anges emportent son âme. Puis, les anges viennent ressusciter ce corps sacré et le tirent doucement du tombeau. Enfin au tympan, la Vierge qui porte déjà la couronne, vient s'asseoir à la droite de son Fils pour l'éternité. Telle est la plus ancienne représentation monumentale connue de la résurrection et du couronnement de la Vierge. Les voussures du tympan nous parlent encore d'elle : l'arbre de Jessé, dont nous avons également ici la plus ancienne représentation sculptée, est l'arbre généalogique de la Vierge.

Le théologien inconnu, qui inspira le portail de Senlis aux artistes, fut un hardi novateur. Il osa, dans une cathédrale qui n'a qu'un portail historié, consacrer ce portail à la Vierge. Pourtant, il n'oublia pas tout à fait Jésus-Christ. Les statues qui s'adossent aux colonnes sont toutes relatives au Christ. A gauche du spectateur, Abraham, Moïse, Samuel,

1. Les Byzantins n'avaient su représenter que la Vierge sur son lit de mort entourée des apôtres. Le bas-relief de Senlis, consacré à la mort de la Vierge, est une imitation libre d'un original byzantin. Mais la résurrection du corps de la Vierge par les anges et son couronnement sont une création de l'artiste de Senlis.

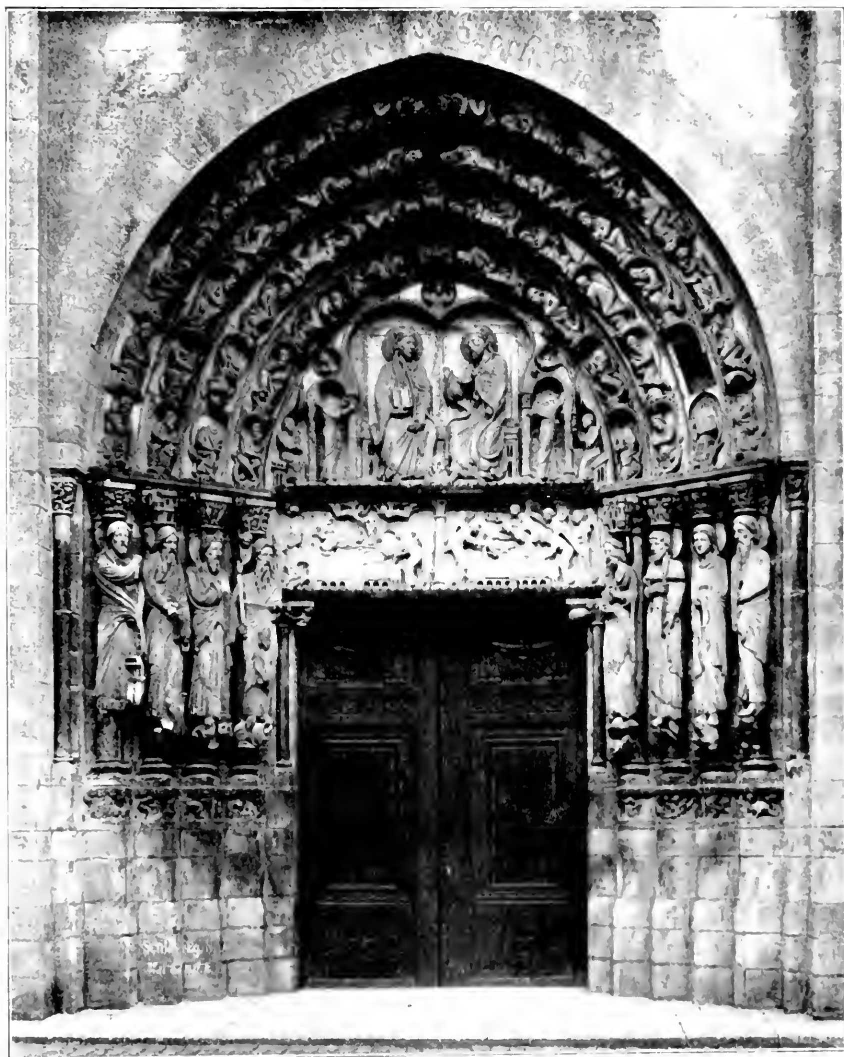
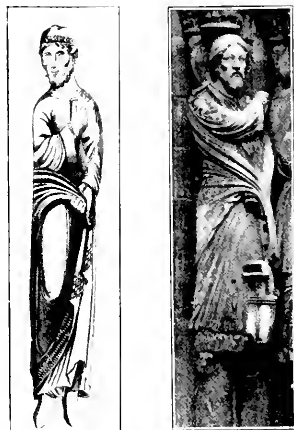


FIG. 1. — PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE SENS.

[illegible]

Jean-Baptiste, le préfigurent ou l'annoncent. A droite, David, Isaïe, Jérémie, le vieillard Siméon, prophétisent sa Passion[1]. Aux ancêtres suivant la chair, que nous avons vus au vieux portail de Chartres, se substituent des ancêtres suivant l'esprit. Ainsi au portail de Senlis l'iconographie se spiritualise : elle devient plus riche de poésie et de symboles, et le génie du XIIIe siècle apparait.

Ces idées si nouvelles s'expriment à Senlis dans une langue encore archaïque, mais qui a d'heureuses audaces. Ce sont les grandes statues surtout qui perpétuent les vieilles traditions. Chose curieuse, ce n'est pas aux statues du portail royal de Chartres, terminées vers 1160, que s'apparentent les statues de Senlis, mais aux statues plus anciennes du portail de Saint-Denis, qui dataient des environs de 1140. La filiation est indéniable, et M. Vöge a le mérite de l'avoir signalée le premier[2]. On sait que les statues de Saint-Denis n'existent plus et ne nous sont connues que par les dessins de Montfaucon dans ses *Monuments de la monarchie française*. Mais que l'on compare le saint Jean-Baptiste de Senlis avec le dessin de Montfaucon que nous reproduisons ici et l'on sera frappé des analogies (fig. 2). On n'invente pas deux fois les plis singuliers de ce manteau qui devient une espèce de ceinture. Le David de Senlis se distingue, en outre, par la bizarrerie de son attitude : ses jambes sont croisées comme s'il allait danser. Ce trait archaïque est encore emprunté aux statues de Saint-Denis, dont plusieurs offraient cette particularité typique. Il est remarquable qu'au portail royal de Chartres, plus voisin par les dates de celui de Saint-



A B

Fig. 2.

A. *Une statue de Saint-Denis (d'après Montfaucon).*
B. *Statue de saint Jean-Baptiste, de Senlis.*

1. Ces figures ont été fort mal restaurées en 1846. M. Aubert, en s'aidant des moulages du Trocadéro, antérieurs aux restaurations, a rendu à chaque personnage son nom véritable.

2. Vöge, *Die Anfænge des monumentalen Stiles im Mittelalter*, 1894, p. 306.



Denis, aucune statue n'ait les jambes croisées. C'est de Saint-Denis encore que vient l'idée, accueillie avec une certaine défiance à Chartres, de donner pour support aux pieds des statues de petites figures d'hommes et d'animaux. Il est si vrai que le portail de Saint-Denis fut le modèle des artistes de Senlis, qu'ils en ont imité jusqu'à une petite singularité architecturale. Ils ont reproduit les deux colonnettes engagées qui, à chaque extrémité, semblent porter le linteau, ce qui est une disposition assez rare. Ainsi, bien que le portail de Saint-Denis fût consacré à un tout autre sujet et ne célébrât que le Christ sous la figure du Fils de l'Homme et non la Vierge, cette œuvre capitale, la première de ce genre qu'on ait vue dans la France du nord, semblait toujours digne d'admiration. Elle restait féconde par son enseignement technique.

Mais ce qu'il y a de plus beau à Senlis échappe à la discipline de Saint-Denis. Nous sommes entrés dans l'âge créateur où les conquêtes sont rapides. Le respect de la tradition n'empêche pas les artistes d'inventer. La résurrection du corps de la Vierge par les anges est une scène nouvelle dans l'iconographie religieuse et pour laquelle ils n'avaient aucun modèle : ils en ont fait un chef-d'œuvre (pl. ci-contre). Ces jolis anges, serrés dans leur tunique, affranchis du poids de la matière, sont légers comme des oiseaux. Ils ne pèsent pas plus que des hirondelles dont ils ont les longues ailes. Ils s'empressent d'obéir à l'ordre que leur a donné leur Dieu, avec un élan, un amour, que tempère à peine le respect. L'un d'eux soulève les épaules de la Vierge, pendant qu'un autre soutient sa tête avec une tendresse familière. Un ange, qui ne peut approcher d'elle, prend son point d'appui sur l'aile de son voisin pour la contempler, un autre tient à la main une couronne qu'il va lui mettre, toujours courant, sur la tête ; car à Senlis la Vierge s'assied, déjà couronnée, à la droite de son Fils. Les étoffes serrées au corps, la calligraphie des plis qui s'enroulent en paraphes, les tire-bouchons de cheveux disposés sur le front[1], rattachent ce bas-relief à l'ancienne école. Mais par le sentiment de la vie et du mouvement, par le charme et la poésie, cette belle œuvre annonce l'art des temps nouveaux. A cette date de 1185, le bas-relief de Senlis apparaît en Europe comme un prodige.

1. On trouve ces tire-bouchons sur la tête [illegible] ards [illegible] Apocalypse [illegible] portail [illegible] Chartres. On les retrouve sur le front de l'Enfant Jésus au portail Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris.

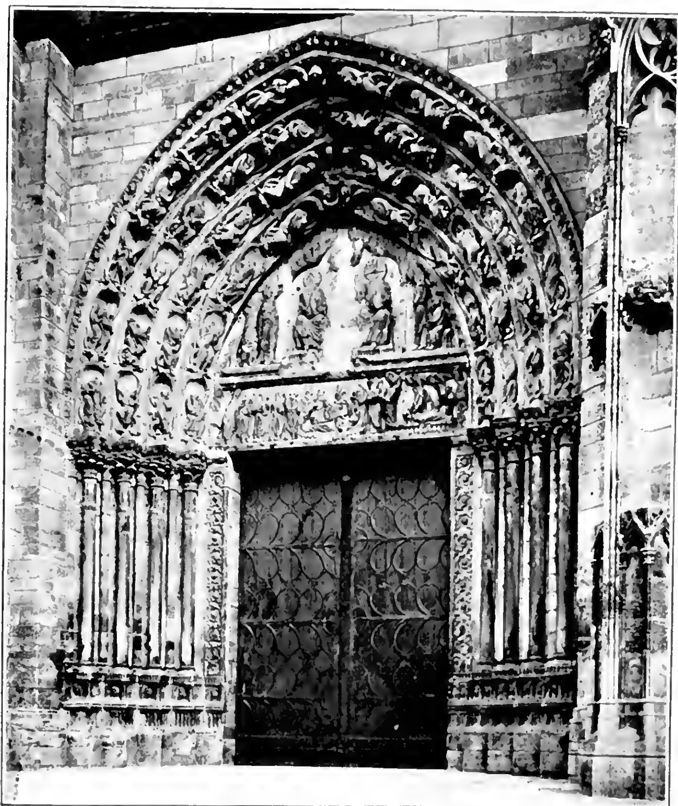
A peine terminé, le portail de Senlis dut exciter une profonde admiration, car nous le voyons imité presque aussitôt dans plusieurs églises.

C'est à la collégiale de Mantes que nous en rencontrons la plus ancienne imitation. La date de l'église de Mantes est inconnue, mais elle offre avec Notre-Dame de Paris des ressemblances si frappantes que les deux édifices doivent être contemporains. On serait même tenté de croire, quand on étudie les tribunes si archaïques de Mantes avec leur voûte en cintre brisé et leur fenêtre en forme de rose, que la collégiale de Mantes est un peu antérieure à la cathédrale de Paris. Mantes a pu être commencée vers 1160. Quant à la façade, elle est, dans ses parties basses, des dernières années du XIIe siècle. Le portail central de Mantes se place logiquement après celui de Senlis. Il est pareil, mais il est un peu plus riche (fig. 3). Les archivoltes sont encadrées par un cordon de feuillage qui n'existe pas à Senlis : les chapiteaux sont un peu moins archaïques. Il est probable que le portail central de Mantes fut commencé peu après la dédicace de celui de Senlis, c'est-à-dire peu après 1191.

Il faut croire que l'on n'imaginait rien alors de plus beau que le portail de Senlis, ni rien de plus digne de la Vierge, dont le culte grandissait alors dans les âmes, car les sculpteurs de Mantes reçurent l'ordre de reproduire l'œuvre des sculpteurs de Senlis. Peut-être même quelques sculpteurs de Senlis furent-ils appelés à Mantes. La ressemblance des deux œuvres frappe au premier coup-d'œil. Près du Christ et de la Vierge, assis l'un auprès de l'autre, on voit, dans les deux tympans, un ange debout et un petit ange assis sur un escabeau. Les deux linteaux nous montrent, à gauche, la mort de la Vierge, à droite, la résurrection de son corps par les anges. Les deux arbres de Jessé des voussures sont identiques. Les petits personnages sont assis, ici et là, dans de singulières niches en forme de huit que dessinent les pousses de l'arbre.

Jadis, la ressemblance des deux œuvres devait être plus frappante encore, car le portail de Mantes était décoré, comme celui de Senlis, de huit grandes statues. Détruites pendant la Révolution, ces statues ont été remplacées, en 1819, par des colonnes. Il est évident qu'on avait copié à Mantes les huit statues de Senlis, comme on avait copié les bas-reliefs. J'espérais retrouver quelques restes de ces statues dans les tribunes de Mantes où beaucoup de débris de sculpture ont été réunis : mais les têtes

de rois et de prophètes que l'on peut y voir sont d'une époque postérieure et n'ont jamais appartenu aux statues du portail central.



Phot. Martin Sabon.

FIG. 3. — PORTAIL CENTRAL DE LA CATHÉDRALE DE MANTES.
La mort, la résurrection et le couronnement de la Vierge.

Si les deux portails se ressemblent, ils diffèrent aussi sur quelques points. Au moment heureux où nous sommes, les sculpteurs ont tant de

choses nouvelles à dire, qu'ils ne copient jamais servilement leurs devanciers. La grande scène qui se joue dans le ciel entre la Mère et le Fils a été mieux encadrée à Mantes. L'arc si disgracieux de Senlis, les trous ronds qui l'accompagnent, les mesquines petites arcades où les anges sont emprisonnés, tout cela a disparu. A Mantes, un arc en tiers-point à trois lobes enfermait le bas-relief. Dans le haut, deux anges avec des encensoirs (à peine visibles aujourd'hui) remplissaient le vide qui sépare la Vierge de son Fils. Dégagée de toute complication inutile, la composition gagnait en noblesse. Le linteau nous offre aussi ses innovations. Désespérant sans doute d'égaler la délicieuse résurrection de la Vierge du maître de Senlis, l'artiste de Mantes l'a sacrifiée. Il a retenu le mouvement parallèle des ailes des anges, et l'attitude de la Vierge que l'on soulève; mais le charme a disparu. Pourtant, l'artiste de Mantes a eu aussi sa trouvaille. Un admirable épisode que nous n'avons pas vu à Senlis accompagne ici la résurrection de la Vierge. Conformément au texte de la *Légende dorée*, l'archange saint Michel apporte du ciel l'âme de Marie et la présente au Christ pour qu'il la réunisse au corps de sa Mère. La belle silhouette de l'archange, ses ailes dressées, ses mains voilées, sa ligne presque antique, nous élèvent au-dessus de la grâce de Senlis et nous font pressentir

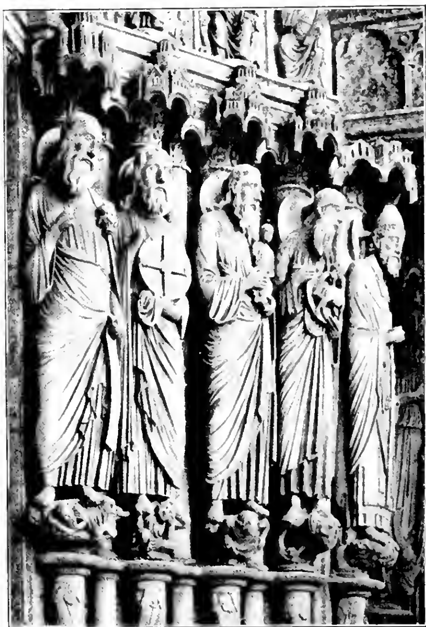


FIG. 4. — FIGURES DU PORTAIL DE LA VIERGE A CHARTRES.
Melchisédech, Abraham, Moïse, Samuel, David.

la noblesse du XIII[e] siècle. Dans ce tympan de Mantes, la draperie reste encore archaïque par la multiplicité des plis, mais les élégances d'autrefois, les enroulements, les paraphes et les bouillonnements, ont disparu. Les voussures de Mantes sont, par le style, très voisines de l'art de Senlis. La dernière a un caractère mystérieux qui séduit l'imagination : on aperçoit un personnage qui tient un poisson, un autre qui porte un petit lion sur ses genoux, un autre un agneau ; il en est un qui semble tenir un vase ; une femme apparaît dans le haut, et au-dessus d'elle deux personnages sont réunis dans la même voussure. On songe d'abord au poisson de Tobie, au lion de Juda, à l'agneau d'Abel. Puis, on se demande si l'on n'entrevoit pas là un singulier zodiaque : poisson, lion, bélier, verseau, vierge, gémeaux. L'idée de remettre les signes astronomiques aux mains de personnages allégoriques n'était pas nouvelle : à Saint-Sernin de Toulouse on avait, un demi-siècle auparavant, représenté de cette manière le signe du bélier et le signe du lion. La présence d'un calendrier au portail de la Vierge de Mantes n'aurait rien qui puisse nous surprendre, puisque le portail de Senlis nous en montre un aussi. A Senlis, les travaux des mois sont placés au-dessous des grandes statues. A Mantes, comme les statues descendaient beaucoup plus bas, le

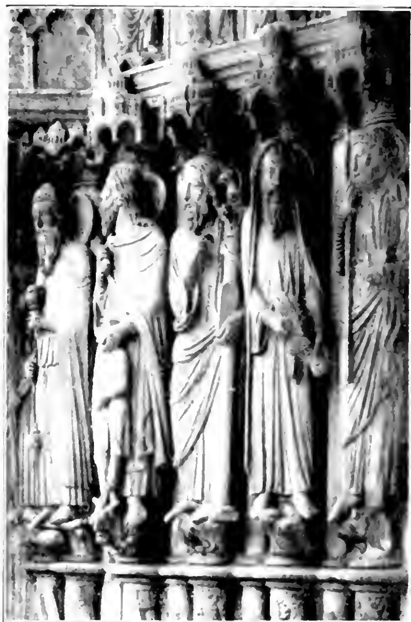


FIG. — FIGURES DU PORTAIL DE LA VIERGE A CHARTRES.

Isaac, Jérémie, Siméon, saint Jean-Baptiste, saint Pierre.

calendrier a pu être reporté dans les voussures. Mais comme la moitié au moins de ces petits personnages est mutilée et n'a plus d'attributs, il est difficile de rien affirmer. La pensée de l'artiste a pris l'inconsistance du rêve.

Le portail de Mantes était sans doute à peu près terminé lorsqu'en 1194 brûla la cathédrale de Chartres. Seule la façade occidentale avec ses statues et ses vitraux put être sauvée. On commença aussitôt à rebâtir le chœur. Pendant qu'il s'élevait, on songea à la décoration sculpturale des portails qui allaient s'ouvrir au nord et au sud, et la première pensée qui vint au chapitre de Chartres fut de consacrer un de ces portails à la Vierge. Or, ce fut encore le portail de Senlis qui fut choisi pour modèle. On ne pensait donc pas alors qu'il fût possible de célébrer la Vierge avec plus de tendresse, ni de rappeler le souvenir de son Fils avec plus de grandeur. Ce sont les grandes statues figuratives de patriarches et de prophètes qui furent sculptées les premières (fig. 4 et 5). Elles ont pu être entreprises vers 1200. Elles sont, en effet, trop voisines de l'art de Senlis pour être de beaucoup postérieures à cette date. Les draperies sont déjà, il est vrai, moins étroitement collées au corps, mais la multiplicité des plis laisse deviner l'affinité des deux ateliers. L'imitation devient tout à fait évidente si on étudie attentivement les deux séries. Les personnages sont les mêmes : Abraham, Moïse, Samuel, David, Isaïe, Jérémie, le vieillard Siméon, saint Jean-Baptiste. Les attributs (quand ils subsistent à Senlis) apparaissent presque toujours identiques : Samuel tient l'agneau du sacrifice la tête en bas, Moïse montre de la main droite le haut de la colonne qu'il porte de la main gauche, Abraham, les pieds sur un bélier, a devant lui le petit Isaac qui se croise tranquillement les mains. Mais à Chartres, la belle pensée de Senlis, plus profondément méditée, a revêtu un caractère d'incomparable grandeur. Rangés dans l'ordre chronologique, ces personnages figuratifs racontent l'histoire du monde et expriment l'attente des générations. Deux statues ajoutées, l'une au commencement de la série et l'autre à la fin, lui donnent tout son sens. Melchisédech, le premier prêtre, apparaît à l'origine des temps, le calice à la main ; et saint Pierre, au seuil du monde nouveau, quand le mystère est révélé, nous montre encore le calice[1].

L'imitation de Senlis n'est pas moins visible au tympan, au linteau et

1. Le pied du calice subsiste seul.

aux voussures (fig. 6). Que l'on compare par exemple les deux scènes de la résurrection du corps de la Vierge par les anges, et l'on sera frappé des analogies. A Chartres, comme à Senlis, on voit d'un côté du sarcophage un ange qui soutient les épaules de la Vierge, tandis que, à l'autre extrémité, un second ange soulève le linceul où les pieds sont enveloppés. Si l'on voulait voir là une rencontre fortuite, le geste de l'ange qui prend d'une

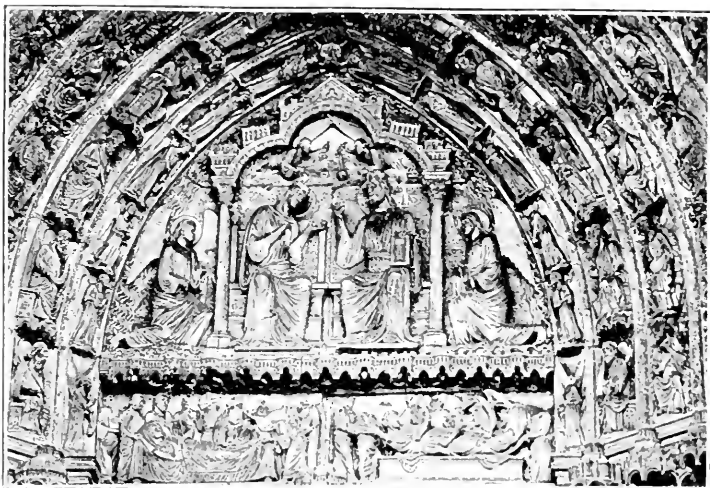


Fig. 6. — Tympan du portail de la Vierge, a Chartres.
La Mort, la Résurrection et le Couronnement de la Vierge.

main la tête de la Vierge et de l'autre son suaire, lèverait tous les doutes. L'artiste de Chartres a imité le maître de Senlis, mais son œuvre est aussi compassée que l'autre est vivante. Le corps de la Vierge, où l'âme n'est pas encore rentrée, semble bien pesant, et les bras parallèles des anges donnent une impression d'effort : la légèreté, l'allégresse des anges de Senlis s'est évanouie sans laisser de trace.

Mais dans le tympan le sculpteur de Chartres reprend l'avantage. L'arc trilobé qui encadre le Christ et la Vierge est beaucoup plus heureux

que l'arc à double division de Senlis. Le groupe de la Mère et du Fils est conçu avec une délicatesse de sentiment toute nouvelle. Le Christ, inspiré de celui de Senlis, est plus noble, plus royalement assis sur son trône. La Vierge est incomparablement plus belle, elle penche avec humilité sa tête couronnée, et ses bras qui se lèvent expriment l'étonnement et le respect. Il semble qu'un dialogue s'engage entre Jésus et sa Mère. L'artiste de Chartres n'a pas été moins bien inspiré dans les deux figures d'anges qui assistent à la scène. L'invention du sculpteur de Senlis, qui a placé dans l'angle un petit ange assis et devant lui un ange plus grand, élevant la taille de ses personnages avec la courbe du tympan, cette idée naïve a choqué le sculpteur de Chartres. Le sculpteur de Mantes n'y avait rien trouvé à redire, mais en quelques années le sentiment du rythme s'était affiné. A Chartres, il n'y a plus qu'un ange de chaque côté, mais cet ange agenouillé remplit harmonieusement l'espace, et en même temps sa taille reste en rapport avec celle de la Vierge et du Christ. Il est difficile d'imaginer une solution plus heureuse. Par les plis serrés, ces belles figures restent encore apparentées aux grandes statues de prophètes du portail, mais le sens de l'harmonie qui s'y révèle peut faire croire qu'elles sont postérieures de quelques années [1].

Les voussures de Chartres nous ramènent encore au portail de Senlis. Elles sont conçues de la même manière. Deux voussures sont consacrées à l'arbre de Jessé, les autres aux prophètes. L'arbre de Jessé se rattache encore étroitement au prototype de Senlis. Chaque personnage est assis dans la petite niche oblongue que forment les pousses entrelacées de l'arbre; mais ces pousses, où des feuilles sont sculptées, commencent à prendre un air de vraisemblance. Le portail de Chartres, un peu plus vaste que celui de Senlis, a une voussure de plus : elle est occupée par des anges. La seconde voussure offre une particularité très intéressante que nous n'avons encore rencontrée ni à Senlis, ni à Mantes. Le socle qui est sous les pieds de chaque prophète est travaillé avec délicatesse et devient

1. Dès 1200, et même avant, on projeta à Chartres deux choses : un portail de la Vierge et un portail du Jugement dernier. On commença en même temps les statues de patriarches du portail de la Vierge et les statues d'apôtres du Jugement dernier. Les deux tympans sont légèrement postérieurs aux statues. Le tympan de la Vierge a été certainement mis en place après 1205, car, c'est cette année là qu'arriva à Chartres le crâne de sainte Anne, envoyé de Constantinople par le comte de Blois. C'est pour rappeler que la cathédrale de Chartres possédait cette insigne relique que l'on adossa au trumeau du portail la statue de sainte Anne portant la Vierge.

un dais pour la tête du prophète qui est au-dessous. C'est donc ici qu'apparaît le dais qui deviendra bientôt une pièce indispensable de la voussure.

La cathédrale de Chartres était en pleine reconstruction, lorsque la cathédrale de Reims brûla à son tour (1210). On commença aussitôt à la réédifier. Ces incendies qui coïncidaient avec la jeunesse du génie gothique devaient paraître providentiels. A Reims, comme à Chartres, on songea



Fig. 7. — Figures du portail de la Vierge, à Reims.
De gauche à droite : Siméon, Jean-Baptiste, Isaïe, Moïse, Abraham.

immédiatement à la décoration des portails. La façade que l'on projeta alors ne ressemblait en rien à celle que nous voyons aujourd'hui. L'école champenoise n'avait pas encore imaginé de remplacer les tympans par des roses vitrées. On projeta, à ce qu'il semble, trois portails qui devaient être consacrés à la Vierge, au Jugement dernier, aux saints du diocèse.

Les sculpteurs durent se mettre au travail peu après 1210, et, dans le chantier, commencèrent à travailler aux statues du portail de la Vierge. Ces statues existent encore aujourd'hui (fig. 7) : elles ont été placées

au portail de droite de la façade occidentale, où leur style archaïque contraste avec l'élégance de tout ce qui les entoure. Engagées dans un ensemble pour lequel elles n'étaient pas faites, elles perdent leur signification symbolique. Au premier coup-d'œil l'analogie de ces statues avec celles de Chartres éclate : mêmes personnages, attitudes identiques. Que l'on compare les deux Abraham, les deux Moïse, les deux Isaïe, les deux Siméon, et l'on verra s'il est possible de reproduire un geste avec plus de fidélité. Il n'y a de différence que dans le style : à Reims, les statues sont plus ramassées, les barbes plus rudes et moins fluides, les plis un peu moins étroitement serrés. Nous avons donc là l'œuvre d'artistes qui ne semblent pas être ceux de Chartres, mais qui venaient de voir le portail nouvellement terminé de Chartres. Il en faut conclure que l'on avait projeté à Reims un portail de la Vierge pareil à celui de Chartres, c'est-à-dire, en somme, pareil à celui de Senlis. Les grandes statues de prophètes et de patriarches appelaient un tympan consacré au couronnement de la Vierge, un linteau consacré à sa mort et à sa résurrection. Ce tympan et ce linteau furent-ils exécutés ? C'est peu probable. Il semble que ce premier atelier de Reims n'ait travaillé qu'aux grandes statues qui devaient décorer les trois portails de la façade. Aux figures de patriarches et de prophètes, qui sont les plus anciennes et qui ont pu être commencées dès 1211, succédèrent les figures des saints locaux et les figures d'apôtres. Ces statues ont été placées plus tard aux deux portails du nord, mais il est clair que les apôtres qui accompagnent d'ordinaire le Jugement dernier étaient destinés à l'un des portails de la façade occidentale, car le Jugement dernier est toujours du côté du couchant[1]. Il semble que ce premier atelier n'ait fait que des statues et n'ait sculpté aucun tympan. Il fut fermé pendant quelques années pour des raisons que nous ignorons. Quand il se rouvrit, la sculpture avait fait d'étonnants progrès. D'autre part, l'architecte de Reims avait modifié les plans du premier maître de l'œuvre et conçu une façade infiniment plus grandiose. On utilisa comme on put les vieilles statues. On fit alors le tympan du Jugement dernier et celui de la vie de saint Remi. Quand au tympan du couronnement de la Vierge, il ne fut jamais exécuté.

1. A Chartres, il a été placé au midi parce que l'on ne voulut pas refaire la façade occidentale qui fut conservée telle qu'elle avait été sculptée au XIIe siècle.

Nous venons de démêler à Reims l'intention d'exprimer une fois de plus la pensée qui s'était manifestée d'abord à Senlis. Mais à Reims l'influence de Senlis s'est exercée par l'intermédiaire de Chartres. A la cathédrale de Laon on trouve à la fois des souvenirs de Senlis et des souvenirs de Chartres. Aucun document ne permet de dater avec précision

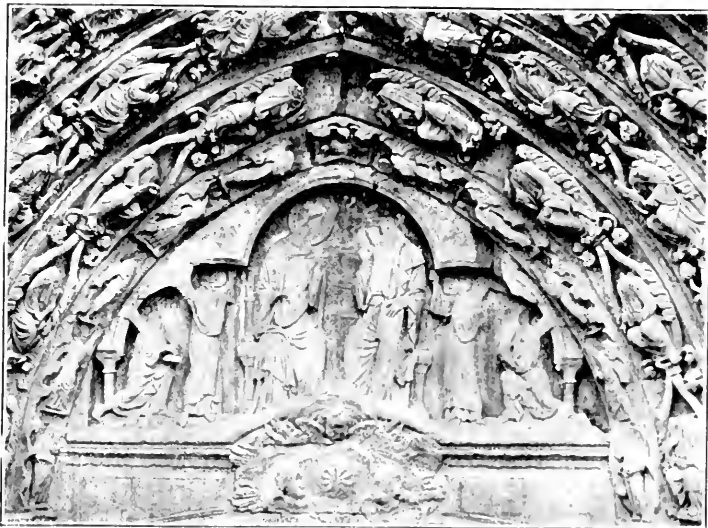


Fig. 8. — Tympan du portail de la Vierge, à Laon (avant sa restauration).
Le Couronnement de la Vierge.

les sculptures des portails occidentaux de Laon : mais, à considérer le style, on leur assignerait volontiers une date voisine de 1215 ou 1220. Le portail du centre est, comme à Senlis et à Chartres, consacré au couronnement de la Vierge (fig. 8). L'imitation de Senlis est sensible dans la forme même de l'arcade qui encadre la scène. Cette forme est plus heureuse qu'à Senlis, mais elle reste encore un peu gauche : on voit subsister une singulière petite colonne qui porte la retombée de l'arcade. Cette colonne unique marque d'ailleurs un progrès, car à Senlis il y en a deux, ce qui est encore

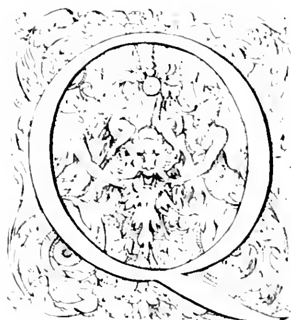
plus disgracieux. Les deux anges, placés l'un derrière l'autre, sont également un souvenir du tympan de Senlis, mais à Laon, le second est agenouillé au lieu d'être assis. L'attitude est plus harmonieuse, la ligne mieux adaptée à l'angle du tympan. L'imitation de Chartres se trahit dès qu'on étudie les voussures. Les pousses de l'arbre de Jessé qui encadrent les personnages sont exactement pareilles à celles qu'on voit à Chartres : même tige recourbée, décorée de petites feuilles, mêmes fleurons. Comme à Chartres, il y a cinq voussures dont la première est une ligne d'anges. Dans le geste même de la Vierge, qui n'est plus immobile, mais qui lève la main en signe d'étonnement et qui incline légèrement la tête, on sent une réminiscence de Chartres. Les deux modèles ont donc été fondus. Pour connaître toute l'étendue de ces imitations, il nous manque le linteau. Au XVIIIe siècle, le linteau de Laon avait déjà disparu et avait été remplacé par un ornement dans le goût du temps. Rien n'eût été plus intéressant pour nous que de pouvoir comparer la résurrection de la Vierge de Laon avec celle de Senlis : c'est là que nous eussions pu juger du degré d'originalité de l'artiste de Laon. Il nous manque aussi les grandes statues qui s'alignaient des deux côtés du portail. Elles ont été détruites à la Révolution, sans laisser, je crois, de traces. Il y en avait huit, comme à Senlis, et il est plus que probable qu'elles représentaient les mêmes personnages : Abraham, Moïse, Samuel, David, Isaïe, Jérémie, Siméon, Jean-Baptiste.

Telle fut la puissance de rayonnement du portail de Senlis. Il inspira directement ou indirectement les artistes de Mantes, de Chartres, de Reims, de Laon. C'est à Senlis que se forme l'iconographie de la résurrection et du couronnement de la Vierge. De 1185 à 1220, la Vierge fut célébrée par les artistes suivant la formule, on dirait volontiers suivant la liturgie des sculpteurs de Senlis. Vers 1220, un nouveau chef-d'œuvre apparut qui fit oublier l'ancien. L'admirable tympan de Notre-Dame de Paris montre la résurrection et le couronnement de la Vierge sous un aspect nouveau. Là aussi on sent bien encore l'inspiration de Senlis, mais tout est plus profond. Cette œuvre incomparable orientera l'art à son tour. Pendant vingt-cinq ans on verra, comme à Notre-Dame, un ange sortir du ciel et poser la couronne sur le front de la Vierge.

Émile Male

WILHELM LEIBL

1844-1900



Quoique la critique française se soit montrée très favorable à Wilhelm Leibl et ne lui ait jamais ménagé les éloges toutes les fois qu'il exposait à Paris, soit aux Salons annuels, soit à l'Exposition internationale de 1878, son nom semble aujourd'hui assez oublié en France. Des gloires plus bruyantes, comme celles de Menzel et de Boecklin, de Liebermann et de Klinger, ont éclipsé la renommée de ce très modeste artiste qui vécut solitaire et ne fit jamais la moindre concession au goût public. Rien de plus injuste que cet effacement. Leibl est un des très rares Allemands qui aient su peindre dans le sens plein du mot et qui aient produit des œuvres d'une perfection achevée, où la réalisation soit à la hauteur de l'intention. C'est le peintre le plus peintre que l'Allemagne ait produit dans tout le cours du XIX[e] siècle, voire même depuis Holbein. Le Salon d'automne, qui a déjà présenté aux Parisiens l'œuvre décorative de Hans von Marées, s'honorerait en prenant l'initiative d'une exposition de l'œuvre de Leibl.

I

Wilhelm Leibl est né à Cologne en 1844[1]. Sa famille était originaire

1. On consultera sur Leibl deux excellentes monographies : Gronau, *W. Leibl*, Bielefeld et Leipzig, 1901. — J. Mayr, *W. Leibl, sein Leben und sein Schaffen*, Berlin, 1907.

du Palatinat bavarois. Son père qui était musicien, était venu se fixer à Cologne où il remplissait les fonctions de maître de chapelle à la cathédrale. Son enfance s'écoula dans un milieu de petite bourgeoisie honnête et laborieuse. A l'école, il fut un élève très médiocre, plus porté vers les exercices athlétiques, pour lesquels il eut toujours une passion, que vers l'effort cérébral. Il n'était pas de la race des intellectuels et des rêveurs. On le mit quelque temps en apprentissage chez un serrurier. Mais comme son goût pour la peinture s'affirmait, il fit tant que ses parents le confièrent au peintre Hermann Becker, le futur critique d'art de la *Gazette de Cologne*, qui lui donna ses premières leçons.

En 1864, il se fit inscrire à l'Académie ou École des Beaux-Arts de Munich, qui était alors plus encore qu'aujourd'hui le centre artistique de l'Allemagne. L'enseignement de Piloty exerçait un tel ascendant sur la jeunesse qu'il fallait parfois faire un stage de plusieurs années avant d'être admis dans son atelier. Lorsque Leibl réussit enfin à entrer dans l'atelier à la mode, il n'avait plus rien à apprendre. Jamais Piloty, aussi médiocre praticien qu'il était bon professeur, n'eût été capable de peindre des œuvres aussi fortes que le *Portrait du père de Leibl*, aujourd'hui au musée Wallraf-Richartz de Cologne, les *Critiques d'art* ou le *Portrait de Mme Gédon*.

Les Critiques d'art (1868) sont l'œuvre la plus caractéristique de cette période de jeunesse; dans ce groupe de deux jeunes gens qui critiquent une estampe que l'un d'eux vient d'extraire d'un carton, on admire déjà une magistrale virtuosité dans le rendu des étoffes. A l'Exposition internationale de Munich, l'année suivante, son portrait de la femme de Lorenz Gédon attira l'attention des connaisseurs.

Cette Exposition devait exercer une influence considérable sur le développement de la peinture allemande et sur Leibl en particulier. L'École française y affirmait glorieusement sa supériorité avec un ensemble imposant de 450 toiles environ[1]. Les paysagistes de l'école de Fontainebleau étaient déjà connus : Manet passa tout à fait inaperçu avec son *Chanteur espagnol*. Le grand triomphateur fut Courbet ; il avait exposé ses œuvres capitales : *les Casseurs de pierres* aujourd'hui au

1. Parmi les exposants, on relève les noms d'Ingres, Delacroix, Decamps, Corot, Rousseau, Troyon, Dupré, Diaz, Millet, Courbet, Manet, etc.

musée de Dresde), *la Femme au perroquet*, *l'Hallali*. En automne, il vint lui-même à Munich et y resta plus d'un mois : il fit sensation avec ses allures de rapin, son brûle-gueule, sa blouse de roulier et ses grandes bottes. Son intrépidité de buveur de bière lui valut la sympathie et l'admiration des indigènes. Bien qu'il ne sût pas un mot d'allemand, il conquit d'emblée la sympathie des jeunes peintres munichois.

Parmi ces enthousiastes, Leibl fut l'un des plus ardents. Il y avait entre ces deux hommes des affinités profondes de tempérament et d'idéal : tous les deux avaient la même simplicité d'allures, le même culte pour la force brutale, le même respect intransigeant de la nature. Lorsqu'un attaché d'ambassade, le duc Tascher de la Pagerie, qui avait admiré au Palais de Cristal le portrait de Mme Gédon, vint voir Leibl et lui proposa de l'emmener à Paris, il est certain que la perspective d'y retrouver Courbet et de reprendre avec lui ces relations de cordiale camaraderie contribua pour beaucoup à le décider.

A la fin de 1869, Leibl, cédant à ces flatteuses sollicitations, prit donc le parti de venir à Paris. Il y retrouva toute une colonie de peintres allemands, entre autres Otto Scholderer, que Fantin-Latour a fait figurer à côté de Manet dans son tableau de *l'Atelier des Batignolles*. Mais c'est surtout avec Courbet qu'il se plaisait à passer ses soirées dans les brasseries du Quartier-Latin où le grand homme pérorait au milieu de révolutionnaires intempérants dont la police venait parfois déranger les palabres. Peut-on dire qu'il fut l'élève de Courbet ? Il ne faut pas exagérer sa dépendance à l'égard du peintre d'Ornans. Leibl avait déjà trouvé sa voie lorsqu'il vit pour la première fois des œuvres de Courbet. L'exemple du maître déjà glorieux dont l'idéal concordait si parfaitement avec ses propres tendances fut pour lui un excitant et un réconfort ; mais il n'y eut jamais entre eux à proprement parler de relations de maître à disciple.

Les huit mois que Leibl passa à Paris ne furent pas improductifs. Courbet lui-même ne cachait pas son admiration pour deux de ses tableaux, *la Cocotte* et *la Vieille Parisienne* (1869), qui appartiennent aujourd'hui l'un et l'autre à la galerie Seeger, de Berlin, la collection particulière la plus riche en œuvres de Leibl[1]. *La Cocotte*, nonchalamment

1. Nous tenons à remercier vivement M. Seeger de l'obligeance qu'il nous a apportée en [illegible] l'illustration de cet article.

étendue sur un divan est remarquable par la vérité de l'expression. Ses traits, encore jeunes, sont empâtés par une bouffissure malsaine, le regard est vide, la bouche sensuelle. La collerette blanche d'où émerge son menton gras et sa robe noire à volants sont des merveilles de rendu à la fois large et minutieux. Pour sa *Vieille Parisienne*, Leibl prit comme modèle sa concierge : elle est assise, dans sa loge, devant un escabeau, et ses mains noueuses, aussi expressives que son visage sillonné de rides, égrènent lentement un chapelet. Dans ces deux tableaux, on ne saurait trop admirer la richesse et l'éclat de la gamme des noirs.

Sans la guerre de 1870, Leibl serait peut-être resté à Paris. Le marchand de tableaux Goupil lui faisait des offres brillantes, et, bien qu'il fût rebelle à toutes les servitudes mondaines, que sa connaissance du français fût restée très rudimentaire, il se plaisait dans la grande ville. Il a toujours parlé avec sympathie des Français, dont il admirait la culture artistique et qui en somme l'avaient découvert les premiers. En revanche, il prisait médiocrement les artistes et le public allemands, trop pervertis par la peinture d'histoire ou d'anecdote pour comprendre la supériorité de son robuste talent.

Cependant lorsque la guerre éclata, il revint en Allemagne pour se mettre à la disposition des autorités militaires : dispensé de service, il s'installa de nouveau à Munich. Il y fit la connaissance de Hans Thoma qui, comme lui, avait subi très fortement l'empreinte de Courbet ; mais leurs relations ne furent jamais intimes. C'est de cette époque que date son tableau de la *Société à table* (collection Seeger), grande peinture pleine de promesses, qui malheureusement est restée inachevée. Il fit aussi de vivants portraits des peintres *Trubner* et *Schuch*, et brossa avec une magnifique sûreté de main le portrait du vieux *Pallenberg*, fabricant de meubles de Cologne, qui ne se serait jamais douté qu'il possédait un chef-d'œuvre si le musée Wallraf-Richartz n'avait insisté pour l'acquérir.

A partir de 1873 jusqu'à sa mort en 1900, Leibl cessa d'être un habitant des villes : il vécut comme un paysan parmi les paysans. Sa vie s'écoula solitaire dans de petits villages de la Haute-Bavière : Grasslfing, dans les marais de Dachau [1], Unterschondorf sur le lac de l'Ammersee.

1. On sait que Dachau, comme Worpswede dans l'Allemagne du nord, possède une colonie de peintres calquée sur le type de l'école de Fontainebleau.

Berbling, Aibling, et enfin Kutterling, d'où il pouvait voir se profiler au loin la chaîne des Alpes bavaroises. Son humeur taciturne s'accommodait



Avec l'autorisation de la Société photographique de Berlin

La Cocotte (1869)

Berlin, Collection Seeger

du mutisme des paysans. Sa passion pour la chasse et les exercices physiques pouvait se donner libre carrière dans ces marais et ces boque-

teaux où pullulent les poules d'eau et les perdrix. Enfin, et surtout il avait conscience que cette vie libre était la meilleure sauvegarde de son art.

Une lettre qu'il adressait à sa mère en 1879 nous éclaire sur le bénéfice qu'il comptait tirer de cet isolement : « Ici en pleine nature et parmi les hommes tout proches de la nature, on peut peindre naturellement. Je suis parti de Munich avec la conviction qu'on n'y pratique la peinture que par habitude et par calcul, sans la moindre sincérité de sentiment et la moindre originalité d'esprit. Un art de cette espèce, qu'on l'appelle peinture d'histoire, de genre ou de paysage, n'est pas de l'art : ce n'est qu'une copie superficielle de quelque chose dont nous sommes déjà saturés jusqu'au dégoût ».

Dès lors Leibl sera essentiellement le peintre des paysans bavarois. Il se garde bien de les affadir, comme les mièvres Tyroliens de Defregger, ou de les styliser comme les augustes semeurs de Millet : il se borne à les reproduire tels qu'ils sont, avec leur lourdeur, leur taciturnité, leur brutalité, leur astuce paysanne. Leurs costumes pittoresques, le décor familier de leurs vies, salles d'auberges enfumées ou maisons aux fenêtres basses, sont aussi fidèlement rendus que leurs physionomies et leurs attitudes. Ce sont de véritables documents humains, aussi précieux pour la connaissance du paysan allemand que l'admirable roman rustique de Wilhelm von Polenz, *Der Büttner Bauer*.

Les quatre grandes pages qui résument à cet égard tout l'effort de Leibl sont les *Deux paysannes de Dachau* (1875), les *Politiciens de village* (1877), les *Trois femmes à l'église* (1881) et le tableau malheureusement mutilé des *Braconniers* (1886).

Les *Paysannes de Dachau*, qui ont été acquises par la Galerie nationale de Berlin, sont peut-être l'œuvre la plus savoureuse de cette série[1]. Le sujet est d'une extrême simplicité. Deux paysannes endimanchées sont assises dans une salle d'auberge et commentent une lettre que la plus jeune tient d'un air maussade à la main. L'exécution est admirable : le noir lustré des robes ballonnées et le rouge ardent des larges rubans croisés se détachent vigoureusement sur le gris lumineux du mur badigeonné à la chaux. La facture large et libre des chairs et des étoffes, modelées en pleine pâte, est digne de Frans Hals. La *Paysanne au bonnet*

1. Ce tableau a été reproduit dans la *Revue*, t. XX, p. 109.

de fourrure, de la Galerie nationale de Berlin, et *le Vétérinaire à cheval* (*Der Schimmelreiter*), de la collection Seeger, qui sont de la même époque, témoignent des mêmes qualités de parfait exécutant.

Avec les *Politiciens de village*, de la collection Arnhold, qui furent



PORTRAIT DE M. PALLENBERG.
(Cologne, Musée Wallraf Richartz.)

exposés à Paris avec un très vif succès à l'Exposition de 1878, il inaugure une technique très différente. La touche menue, les contours fermes, la pâte émaillée et lisse, le scrupule presque excessif dans le rendu des détails et des accessoires, rappellent la manière d'Holbein, à qui les salonniers français prirent dès lors l'habitude de le comparer. Dans la *Gazette des*

Beaux-Arts, Duranty vante la vérité des attitudes, la rusticité des types, la facture étonnante de ces cinq paysans en bonnet de coton qui, tassés dans un coin de salle d'auberge, près de la fenêtre, écoutent d'un air à la fois intéressé et méfiant, la lecture du journal. Peut-être faut-il reprocher à ce tableau une tendance à l'anecdote qui n'est pas dans les habitudes de Leibl. Si l'on a donné à son tableau du musée Stædel de Francfort un titre piquant pour complaire au goût du public, ce n'est pas lui qu'il faut en rendre responsable. Ce *Couple mal assorti* (*Ungleiches Paar*) est plus et mieux qu'une anecdote peinte. Leibl s'est amusé à peindre cote-à-côte un vieux pêcheur de Schondorf et une belle fille endimanchée qui n'est autre que la fille de l'aubergiste, dont il fut un moment amoureux. Rien de plus pittoresque que le contraste du visage tanné et ridé du vieux pêcheur dont les yeux égrillards clignotent, avec les joues fermes et les yeux clairs de la fraiche paysanne, qui tient à la main un verre de bière à moitié vide.

Si Leibl choisissait de préférence ses modèles parmi les paysans, il consentait parfois à portraiturer des personnages plus aristocratiques. Il s'était lié, à Unterschondorf, avec le hobereau de l'endroit, le vieux baron de Perfall, dont le portrait se trouve aujourd'hui à la Nouvelle Pinacothèque de Munich. Le fils du baron, Anton von Perfall, était son compagnon de chasse habituel[1] : c'est lui qui figure dans le grand tableau de la Galerie nationale de Berlin, intitulé *le Chasseur*. Le jeune homme est debout, en costume de chasse, près d'un vieux saule au tronc creux, sur le bord du lac d'Ammersee ; il porte un feutre vert enfoncé sur les oreilles, une veste en gros drap, une culotte de cuir et des bas tyroliens, laissant les pieds et les genoux nus : il a sur le dos une gibecière et un fusil en bandoulière. Au premier plan, un chien au poil ras est accroupi sur l'herbe. Ce n'est pas une des réussites les plus heureuses de Leibl : il y a quelque raideur et quelque gaucherie dans ce portrait de plein air.

Les *Trois femmes à l'église*, qui ont passé récemment de la collection de M. de Schœn, à Worms, au musée de Hambourg, sont considérées généralement comme son chef-d'œuvre. Peut-être les gourmets de peinture seront-ils tentés d'admirer davantage la manière large et grasse des *Paysannes de Dachau*. Mais il n'en est pas moins vrai que *l'Eglise* représente

1. Cf. A. von Perfall, *Erinnerungen an Leibl*. Jugend, 1901.



Wilhelm Leibl. — Le Baron Antoine de Perfall

Berlin, Galerie nationale

l'effort le plus considérable de Leibl (il y travailla pendant quatre ans, de 1877 à 1881), d'un labeur fiévreux, travail de forçat (*Zuchthausarbeit*), disait dédaigneusement Lenbach. L'église où il peignait était si glaciale en hiver que ses doigts devenaient raides et gourds et qu'il était obligé d'interrompre les séances. Les trois femmes sont admirablement caractérisées : la jeune fille endimanchée, avec ses grandes mains osseuses, son teint maladif de chlorotique, qui lit d'un air ennuyé dans son paroissien ; la vieille aux joues ridées, toute recroquevillée sur son banc, dont les pauvres yeux éraillés essaient de déchiffrer les grosses lettres d'un livre de messe, tandis que sa bouche édentée marmonne des patenôtres ; enfin la dévote fanatique, au profil dur, aux joues creuses, qui joint les mains dans une imploration. Rien n'égale la minutie scrupuleuse avec laquelle Leibl s'acharne à rendre les moindres détails : il semble que le banc d'œuvre sculpté, avec les fibres du bois poli par le frottement ou terni par la poussière, la laine bourrue des vêtements noirs et les dessins à fleurs des indiennes imprimées, le métal brillant des chaînettes et des parures, les feuillets des livres d'heures qu'il copie comme un miniaturiste, l'intéressent autant que les trois femmes en prière : c'est peut-être la seule objection qu'on puisse adresser à cette œuvre d'une application trop égale.

Ce tableau fut très admiré à Paris, où Leibl l'avait exposé en même temps que *la Femme à l'œillet*. Les éloges de la critique française dédommageaient l'artiste de l'incompréhension de ses compatriotes : il y attachait le plus grand prix et collectionnait avec soin toutes les coupures de journaux et de revues qui le concernaient. C'est de Paris et non de Munich ou de Berlin qu'il attendait un verdict sur ses œuvres. « Quel bonheur pour moi, écrivait-il en 1883, que Paris existe encore ! »

Jusqu'alors, le verdict avait toujours été favorable. Cependant, lorsqu'en 1886, il envoya à Paris son tableau des *Braconniers* (*die Wildschützen*), qui lui avait coûté quatre années de travail et sur lequel il fondait de grandes espérances, son attente fut pour la première fois déçue. La critique parisienne reconnut l'extrême beauté du détail, mais blâma avec raison la composition, qui s'organisait mal dans l'espace, et la choquante disproportion des figures. L'atelier que Leibl s'était installé à Aibling était trop petit pour peindre des figures grandeur nature ; son

chevalet était beaucoup trop près de ses modèles, de sorte qu'il ne voyait pas bien les ensembles et les rapports. Déjà, dans les *Femmes à l'église*, la jeune fille du premier plan était de proportions si démesurées qu'il avait dû la repeindre presque entièrement. Leibl reconnut le bien fondé de ces critiques et, avec un courage qu'il faut à la fois admirer et déplorer, il coupa sa toile en trois morceaux, sacrifiant d'un coup de ciseau le résultat de plusieurs années d'un labeur acharné. Le plus important de ces fragments, qui représente deux têtes de braconniers, appartient à la Galerie nationale de Berlin : les deux autres font partie de la collection Seeger. En voyant la beauté de ces débris, on ne peut s'empêcher de regretter cette lacération héroïque. Le jeune braconnier du musée de Berlin, dont le feutre s'éclaire d'une fleur de géranium rouge, surprend par son intensité d'expression, ses yeux perçants, son menton volontaire, tout son visage tendu. Les mains de la collection Seeger sont une véritable merveille : elles sont aussi individuelles et aussi expressives que les visages. De pareilles œuvres, même à l'état de fragments, se suffisent à elles-mêmes.

Après ce douloureux échec, Leibl renonça à peindre de grandes compositions. Ses dernières années n'ajoutèrent aucune grande page à son œuvre. A partir de 1895, il mena, dans le petit village de Kutterling, une vie patriarcale avec son ami, le paysagiste Johann Sperl, qui fut son confident le plus cher et même à l'occasion son collaborateur. Une maladie de cœur compliquée d'artériosclérose ébranla sa robuste santé et l'obligea à aller se soigner dans une clinique de Wurzbourg, où il mourut en 1900, à l'âge de 56 ans.

II

Telle est, réduite à ses lignes essentielles, l'œuvre de Leibl. Après l'avoir exposée, il nous reste à l'apprécier. Qu'est-ce que Leibl apporte de nouveau et de fécond dans l'histoire de la peinture allemande ? Quelle a été la portée de son influence et comment se manifeste-t-elle à l'heure présente ?

Si l'on schématise l'histoire de la peinture allemande au XIXe siècle, on voit qu'elle se ramène à un duel entre deux partis éternellement hostiles : les *peintres idéologues* (*Gedankenkunstler*) et les *peintres purs* (*Nur-*



POLITICIENS DE VILLAGE (1877).

Berlin, Collection Arnhold.

maler) ou, en d'autres termes, la peinture littéraire et la peinture tout court. Ces deux partis antagonistes se sont obstinément disputé la victoire. Pendant la première moitié du siècle, la peinture allemande est presque exclusivement une peinture littéraire, préoccupée avant tout de traduire dans le langage des formes des idées philosophiques ou plus modestement des anecdotes. Les dissertations des esthéticiens, classiques comme Winckelmann ou romantiques comme Friedrich Schlegel, s'imposent aux artistes avec une autorité d'autant plus irrésistible qu'elles servent de base à l'enseignement des Académies. La couleur est sacrifiée à la ligne, la technique au sujet : la peinture devient purement et simplement de l'illustration. C'est l'époque des cartons de Cornelius, des fresques historiques de Kaulbach, des anecdotes en couleur de l'école de Düsseldorf.

La réaction contre cette peinture plus cérébrale que sensuelle, qui s'adressait moins aux yeux qu'à l'intelligence, est le fait capital de l'histoire de l'art allemand au XIXe siècle. Elle s'annonce vers 1840, sous l'influence de l'école franco-belge d'Anvers : les grands tableaux historiques de Gallait et de Biefve, promenés en triomphe à travers l'Allemagne entière, firent à de jeunes peintres que l'enseignement anémique des Académies avait étiolés, l'effet d'une soudaine révélation. En 1869, l'Exposition internationale de Munich, qui vit triompher le réalisme infiniment plus sincère et plus robuste de l'école française, dont le porte-drapeau était alors Courbet, acheva la débandade des peintres idéologues. Victoire précaire ! car les troupes en désordre ne tardèrent pas à se reformer et, malgré la puissance d'expansion de l'école impressionniste française, la fin du siècle fut marquée par une renaissance de l'idéalisme et même de l'idéologie traditionnelle, à laquelle sont attachés les noms de Bœcklin et de Klinger.

Dans cette lutte sans fin, Leibl nous apparaît comme le champion de la peinture pure, fondée sur l'observation scrupuleuse de la nature et la perfection de la technique : il laisse aux philosophes et aux poètes le soin d'émettre des idées générales et d'émouvoir notre sentimentalité. Il prétend être peintre et rien de plus. La peinture n'est pas faite pour être lue et commentée, comme le croyait Cornelius, mais pour être dégustée par des yeux sensibles aux valeurs et aux harmonies colorées. — Peu importe à Leibl ce que font les autres et ce que commande la mode du moment : « Que les autres peignent ce qu'ils veulent, écrit-il, et



que la mode soit ce qu'elle veut ; pour moi, je ne prends modèle que sur la nature éternellement jeune. » Sa fière indépendance ne désarme devant aucune hostilité ; il va son chemin sans se soucier des inimitiés qu'il récolte. « Mes ennemis m'en veulent, écrit-il à sa mère le 16 janvier 1878, parce que je me suis libéré de la vieille routine conventionnelle, à laquelle ils donnent le nom d'idéalisme, parce que j'ai appris par moi-même à regarder la nature et que je m'efforce avec un respect profond de la rendre telle que je la vois. »

Son respect pour la nature est sans bornes. « Il n'y a rien de mesquin dans la nature », affirme-t-il. « Je ne veux peindre que ce qui est vrai, et c'est cela qu'on considère comme laid parce qu'on n'est plus habitué à voir quelque chose de vrai. » Il estime qu'il est criminel de maquiller la nature. « Ce qui gêne dans la nature doit aussi gêner dans le tableau. » Son réalisme est aussi intransigeant que celui de Courbet. D'aucuns le trouveront un peu borné. Boecklin lui reprochait de ne pas émouvoir notre imagination, de ne pas nous donner à penser et à rêver. Il est certain que Leibl n'a aucune fantaisie poétique : il se défend même d'en avoir ; c'est un prosateur robuste, qui ne s'élève pas au-dessus de la réalité quotidienne.

Son plus grave défaut est, peut-être, son impuissance à peindre le mouvement, à saisir le frisson de la vie. L'impressionnisme nous a habitués à une facture plus légère et plus vibrante. Je sais bien qu'on ne peut reprocher en bonne justice à Leibl de n'avoir pas peint suivant les recettes de l'impressionnisme qu'il ignorait et auquel d'ailleurs, son tempérament eût été rebelle : autant vaudrait reprocher à Courbet de n'avoir pas brossé des paysages aussi lumineux que ceux de Monet. Mais il n'en reste pas moins que le réalisme de Leibl s'arrête impuissant devant la vie en mouvement. Ses portraits sont très individuels, sans être très vivants. Il a besoin d'immobiliser ses modèles pour les peindre, et en les immobilisant, il les fige ou les pétrifie. On dirait qu'il les épingle comme des papillons, pour mieux peindre le fin duvet de leur épiderme ou la nuance de leur vêtement. Comme Fantin-Latour, il lui faut des choses « qui posent bien ». Boecklin disait avec raison que Leibl n'a jamais peint et n'aurait jamais su peindre un homme courant. Si l'on veut se rendre compte de cette impuissance foncière de Leibl à exprimer le mouvement

il suffit de comparer ses portraits à ceux de Liebermann, si vivants, si frémissants, si spirituels, où les expressions les plus mobiles et les gestes les plus fugaces sont notés par l'œil le plus alerte et la main la plus agile. Est-ce aller trop loin que de dire que les meilleurs portraits de Leibl ne sont au fond que de magnifiques *natures mortes* ?

C'est sans doute pour s'être rendu compte des limites de son talent qu'il a choisi de préférence comme modèles des paysans au visage placide, à la pensée lente, aux mouvements rares et calculés. Il aurait complètement échoué à rendre le type d'homme nerveux et fébrile à l'excès qu'ont développé les grandes civilisations urbaines.

Mais en revanche, quand il a devant lui des êtres ou des choses « qui posent bien », quel magnifique ouvrier ! Quelle acuité d'observation ! Quelle sûreté de main ! Il n'est pas de ceux qui, comme Lenbach, dérobent des recettes aux maîtres d'autrefois. Que sa technique soit large ou minutieuse, sa pâte crémeuse ou émaillée, suivant les époques et les sujets, elle est toujours bien à lui. Son respect du métier allait si loin qu'il aurait voulu revenir au temps où chaque peintre préparait lui-même ses couleurs. Il n'est pas de précaution qu'il ne prenne pour empêcher ses couleurs de sécher trop vite et pour en assurer la durée. Aussi, à la différence des œuvres de Hans von Marées, qui ne sont plus que des ruines, ses tableaux ont conservé toute leur solidité et toute leur fraîcheur. Il avait horreur des glacis et des truquages. Il commençait généralement à peindre ses toiles sans préparation et sans croquis et les enlevait morceau par morceau, grattant avec un rasoir tout ce qui ne lui paraissait pas bien venu. Il avait un tel scrupule de perfection qu'il n'hésitait pas à lacérer ses œuvres, toutes les fois qu'il y découvrait un défaut. Il cherchait avant tout à se satisfaire lui-même. C'est le type même du beau peintre, du praticien scrupuleux, amoureux de son métier et maître de toutes ses ressources. Un tel homme suffirait à démentir ce préjugé que les Allemands sont incapables de bien peindre.

Son influence a été féconde. Encore qu'il n'ait jamais eu d'élèves et se soit tenu à l'écart de tout enseignement, il a marqué de son empreinte ou inspiré indirectement de son exemple bon nombre d'artistes allemands contemporains. On peut rattacher à son école le paysagiste Johann Sperl, qui fut son ami le plus fidèle et le plus cher; Rudolf Hirth du Frênes,

dont un beau tableau du musée de Carlsruhe représente précisément Leibl et Sperl sur le lac de l'Ammersee ; Otto Scholderer, de Francfort, qui



FRAGMENT DES BRACONNIERS — 1886
Berlin, Galerie nationale

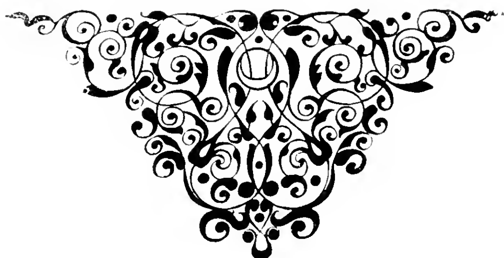
fréquenta à Paris le cercle de Courbet et l'atelier de Manet, Karl Schuch, qui a peint des natures mortes presque aussi monumentales que celles de

Courbet ou de Cézanne. De tous ses disciples, le mieux doué est certainement Wilhelm Trübner, qui, dans ses *Personalien und Prinzipien* (Questions de personnes et de principes), se réclame à la fois d'Hans Thoma et de Leibl : mais c'est surtout à Leibl qu'il s'apparente étroitement[1].

Sans doute son action est assez limitée : précisément parce qu'il répugne aux anecdotes comiques ou sentimentales et aux effets de théâtre, il ne sera jamais aussi populaire qu'un Böcklin ou un Knaus : car le nombre des hommes capables de juger une peinture en elle-même, et non par ce qu'elle représente, est très restreint en tous pays. Mais si cette influence ne s'exerce que sur une élite, il n'en est aucune dont l'art allemand puisse attendre des effets plus bienfaisants. A un art qui a toujours souffert d'une pléthore de pensée et d'une insuffisance de moyens d'expression, Leibl offre le plus nécessaire des contrepoids en enseignant l'observation scrupuleuse de la réalité et le respect du métier. Il ramène l'art allemand, que cinquante ans de stérilité n'avaient pas encore guéri des néfastes théories de Winckelmann, de la littérature à la peinture.

LOUIS RÉAU

1. On comparera avec intérêt, dans le magnifique répertoire de tableaux allemands publié par M. Hugo von Tschudi pour commémorer l'Exposition centennale de Berlin, en 1906, trois portraits différents du peintre Schuch par Leibl, Hirth du Frênes et Trübner.



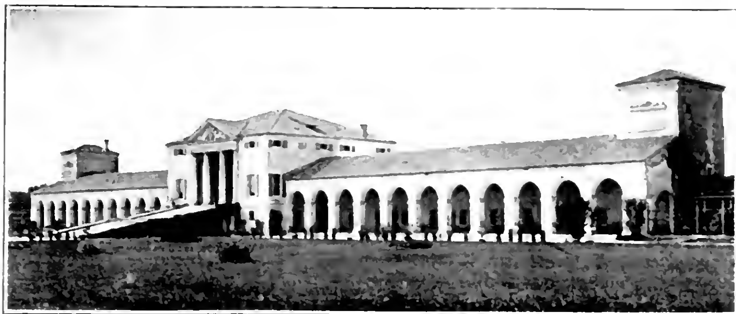


Fig. [illegible]. — La Villa Emo, a Fanzolo, par Palladio.

LA VILLA EMO[1]

« Véritablement, dit Palladio, c'est une chose de grand éclat et commode à un gentilhomme d'avoir quelque belle maison dans la ville où il est obligé de résider ; mais, peut-être, n'y a-t-il pas moins d'agrément en certaines habitations de la campagne, où l'on passe une bonne partie du temps à s'occuper au ménage et à se recréer en ses possessions, nonobstant l'exercice et les promenades que l'on y fait ordinairement pour conserver sa santé et pour se mettre l'esprit en repos, et sans compter le plaisir que l'on y peut prendre ou de l'étude, ou bien de quelque autre vertueuse application. Ceci, à l'exemple de ces sages de l'antiquité, qui, pour goûter la vie calme qu'ils appelaient bienheureuse, se retiraient souvent en des lieux semblables, ornés de jardins et de fontaines[2] ; et, là, ils recevaient des visites continuelles de leurs amis et de leurs parents. »

Ce passage des *Quatre livres d'architecture* pourrait servir de thème

1. La villa Emo est située à Fanzolo, [illegible] campagne des environs de Trévise, à sept kilomètres de Castelfranco.
2. Livre II, p. 13. Traduction de [illegible]

au long développement qu'engendrerait le sujet instructif et séduisant de la vie vénitienne de jadis à la campagne. Il en résume à la fois les labeurs et les joies: labeurs adoucis par les charmes d'un ciel sous lequel tout se voit en beau; joies faites de satisfactions familiales et de jouissances esthétiques. Cependant, mieux encore que ces lignes écrites aux plus glorieux temps de la Sérénissime République, à la veille même de cette bataille de Lépante dont la date lumineuse éclaire le passé de la cité des Doges, les villas qui subsistent dans la contrée qui s'étend de Fusine à Padoue et dans le pays de Castelfranco et de Trévise, évoquent cette vie de luxe épanoui et tranquille. Que ce soit à la Malcontenta, sur les bords de la lente et limpide Brenta, que ce soit à la villa Barbaro, à Maser, ou à la villa Emo, à Fanzolo, on y respire un parfum subtil d'ancienneté, et l'on y retrouve, endormie plutôt que défunte, cette noble splendeur qui fut l'atmosphère des grand patriciens d'autrefois.

La Malcontenta, qu'ont au moins aperçue tous ceux qui ont un peu fréquenté aux alentours de Venise, fut bâtie vers le milieu du XVIe siècle par Andrea Palladio, pour les Foscari. Battista Zelotti de Vérone la décora de fresques nombreuses, et il ne serait pas impossible que ce travail eût été exécuté sous l'inspiration sinon avec la collaboration effective de Paul Véronèse. La Malcontenta appartient actuellement au comte Hirschel de Minerbi; ses pierres, qui, dans leur blancheur première, virent le départ d'Henri III pour la France, ont conservé après bien des vicissitudes un air de sérénité incomparable. La forme de temple antique du monument lui donne un caractère imposant. Et, en voyant, au coucher du soleil, se détacher sur l'azur verdi du ciel le vieil édifice dont la base plonge presque dans l'eau de la petite rivière toute proche, on pense aussitôt à Canaletto, à Hubert Robert, à tous ceux qu'ont émus la poésie et la grâce sévère des ruines et dont le pinceau s'est appliqué à en traduire la beauté.

La villa Barbaro, que firent construire vers 1565 Marc-Antoine et Daniel Barbaro, est actuellement la propriété de M. Giacomelli. Palladio en fut également l'auteur. Alessandro Vittoria l'orna de sculptures et Paul Véronèse l'embellit de fresques admirables. Charles Yriarte, dans *la Vie d'un patricien de Venise au XVIe siècle*, et dans un long article de *l'Art*[1], a révélé au public cette pure merveille.

1. *L'Art*, 26 décembre 1875, 2 et 9 janvier 1876.

La villa Emo est beaucoup moins connue. Elle fut érigée vers 1550 pour Leonardo Emo, patricien de Venise. « A Fanzolo, en Trevisan, à trois milles loin de Castelfranco, dit Palladio, on voit la maison du magnifique seigneur Leonardo Emo... » Car, ici, Palladio règne encore. En relevant ce nom pour la troisième fois, on songe au témoignage rendu par Vasari au célèbre architecte : « En somme, Palladio a élevé une telle quan-

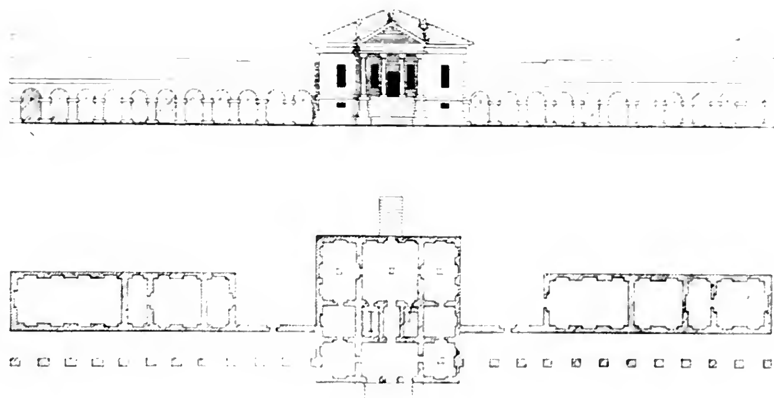


Fig. 2. — La Villa Emo. Plan et élévation d'après un dessin de Palladio.
I. Loggia. — II. Grande salle. — III. Chambre de Vénus. — IV. Chambre d'Hercule.
V. Chambre de la Sainte Famille. — VI. Chambre de l'Ecce Homo.

tité d'édifices à Vicence et aux environs de cette ville, qu'ils suffiraient à constituer une cité importante. »[1] La villa Emo fut décorée de fresques par B. Zelotti, et aussi, assure-t-on, par Paul Véronèse. Maison et peintures ont été pieusement et intelligemment conservées jusqu'à ce jour par les descendants du fondateur, qui n'ont pas cessé d'être les possesseurs de cette relique. La villa Emo est donc, on s'en rend aisément compte, tant au point de vue de l'art qu'à celui de l'histoire, un monument particulièrement intéressant.

1. G. Vasari, *Vite de' pittori, scultori et architetti*, liv. IX, p. 2.

Il semble que le goût de la villégiature ait été de tout temps dans les mœurs des Vénitiens. Soit par plaisir, soit pour obéir au besoin impérieux de fuir sous la fraîcheur des ombrages les chaleurs caniculaires et les inconvénients qui en étaient l'inéluctable conséquence dans la ville aux multiples canaux, ils eurent d'abord des jardins à Murano, puis se ménagèrent des résidences dans la campagne avoisinant les bords de la lagune. Plus tard, au XVIII[e] siècle, le goût de la villégiature tourna en manie, et se fût disqualifié quiconque eût passé l'été sur la rive torride des Esclavons.

Vers l'an 1400, la famille Emo, l'une des plus opulentes de l'État de Venise, fit à Fanzolo, petit pays proche de Castelfranco, quelques acquisitions de terrains. Peu à peu, la propriété s'élargit. En 1523, Leonardo Emo, général de la République, put s'assurer un « droit d'eau ». Cet avantage décida, vingt-sept ans plus tard, son petit-fils, qui portait le même nom, à faire élever la villa actuelle au milieu de vastes pelouses où n'était jamais à craindre la sécheresse.

Leonardo Emo, petit-fils, arrière petit-fils et père de grands hommes, se sentait peu enclin aux choses de la politique et de la guerre. Son ambition se bornait à mener une vie paisible, consacrée tout entière à l'éducation de ses enfants, à l'étude et à la culture des arts. Il épousa, en 1565, une Grimani, qui lui donna dix enfants, huit filles et deux garçons. Et, attendu qu'il mourut jeune, on peut dire que la villa de Fanzolo fut l'opération principale de son existence[1].

Il s'adressa pour la construction à Andrea Palladio, qui avait alors trente-cinq ans. Palladio appliqua à la villa Emo les principes de composition et de style qu'il devait énoncer par la suite dans ses livres. L'édifice fut divisé en deux parties, complètement différentes par l'attribution et par l'aspect et cependant étroitement reliées ensemble de manière à former un tout homogène et agréable à l'œil. Au milieu s'éleva le *palazzo*, le département du maître, « sortable à sa condition, approprié à la grandeur de son train ». De chaque côté et un peu en retrait du corps de logis central, s'étendit une aile ou « couvert pour les provisions à proportion du revenu de la terre et de la quantité du bétail » et qui renferma greniers,

1. Voir l'article intéressant et documenté de M. P. Molmenti, *la Villa d'un patrizio veneto*, dans l'*Emporium*, janvier 1900, p. 25.

écuries et autres lieux nécessaires au ménage. Le long des ailes fut établi un portique « qui permit au maître d'aller partout à l'abri sans que la pluie ni les ardeurs du soleil pussent le détourner de ses affaires et qui fut encore à l'avantage de l'apparence du monument ».



Phot. de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.

Fig. 3.

Paul Véronèse. — La Tentation de saint Antoine.

Musée de Caen.

Quand on compare la façade de la villa telle qu'elle se présente aujourd'hui avec le dessin qu'en a donné Palladio dans son *Traité d'Architecture*, on ne remarque pas de bien grands changements (fig. 1 et 2). Le corps de bâtiment principal est en forme de temple, un temple antique, mis au goût de la Renaissance par un artiste dont le sentiment est à la fois de grâce et de noblesse; il est pourvu d'une loggia profonde, dont les colonnes d'ordre dorique sont surmontées d'un fronton triangulaire qui montre dans son tympan deux génies soutenant l'écusson de la famille Emo, sculpté en très haut-relief. Palladio a indiqué sur son dessin, au-dessus des trois

angles de ce fronton, des figures décoratives. Il paraît que ces statues, dont le besoin d'ailleurs ne se fait pas sentir, n'ont jamais existé. L'architecte a tracé aussi devant la loggia, qui se trouve fort au-dessus du niveau du sol, un escalier de neuf marches, alors qu'il n'existe maintenant qu'une rampe en pente douce, coupée à mi-hauteur par un palier pavé d'une mosaïque de gros cailloux. « Il semble qu'il en ait toujours été ainsi, nous a dit le comte C. Emo, lors de notre visite. Cela du moins est de tradition. On a bien parlé jadis d'une rampe coupée de marches larges et basses. Ces marches n'ont pas été faites et cela probablement parce que l'on a jugé que l'on pouvait s'en passer, grâce au palier du milieu[1]. »

Les ailes, extérieurement pareilles et dont les portiques sont respectivement divisés en onze arcades (la plus grande largeur de la villa, y compris le corps de logis central, est de 117 mètres), sont terminées chacune par un colombier, pavillon carré qui ressemble à une tour et qui termine en la relevant de la plus heureuse manière, l'ordonnance symétrique de la façade. La distribution intérieure des ailes a été modifiée depuis Palladio, qui y avait installé, d'un côté, des greniers et, de l'autre, une écurie, une remise et une étable. En 1750, ces locaux ont été divisés en deux étages, comprenant, au rez-de-chaussée, plusieurs salons et, au-dessus, des chambres à coucher.

Mais, l'intérieur du *palazzo* est demeuré à peu près intact. Il est partagé en deux étages. L'étage principal se compose de la loggia, d'une grande salle dont la dimension en hauteur est égale à celle de l'édifice, de quatre chambres et de dégagements; le second est divisé en chambres.

Toutes les pièces du premier étage sont ornées d'un décor d'architecture simulée et de fresques fort bien conservées. Ces peintures, d'une tonalité vermeille et blonde, ont, entre les colonnes blanches qui les encadrent, sous les frises blanches qui les surmontent, l'aspect de claires tapisseries. On en admire d'autant mieux l'évocatrice magnificence que rien n'y vient contrarier le recul rétrospectif de la pensée. Il n'en est pas de la villa Emo comme de tant d'autres résidences du même genre où les faux brillants d'un luxe moderne détonnent avec les vestiges du passé. Les descendants du fondateur ont su, en gens de race et de goût, conser-

1. Sous cette déclivité, un passage transversal a été ménagé afin de permettre aux voitures de prendre ou de déposer à couvert les hôtes de la maison en cas de mauvais temps.

ver à l'intérieur de la maison le caractère de richesse mesurée et de somptuosité discrète qui lui convient.

De qui sont les fresques de la villa de Fanzolo ?

Il est certain que Battista Zelotti y a travaillé. Dans quelle proportion et dans quelle mesure ? C'est là ce qu'il serait intéressant de préciser. Les uns, se basant sur le dire de plusieurs auteurs, qui, à commencer par Palladio lui-même et par Vasari, ne mentionnent à Fanzolo que Zelotti, mettent à l'actif de celui-ci la totalité de l'œuvre. D'autres, suivant une tradition depuis longtemps établie, et après un examen attentif et judicieux des peintures, y voient clairement la participation du camarade d'atelier, du compagnon, du collaborateur habituel de Zelotti, Paul Véronèse. Tout porte à croire que ces derniers ont raison. Ils arguent que si Palladio n'a pas nommé Véronèse dans le *Traité d'Architecture*, où il est écrit seulement : *cette maison est ornée de plusieurs peintures de la main de Battista Veneziano alias* Zelotti , c'est qu'en réalité l'architecte *n'a pas parlé* des fresques de Fanzolo ; M. Cicogna, en effet, dans son ouvrage intitulé *Inscrizioni venetiane*, déclare qu'étant lui-même en possession du manu-

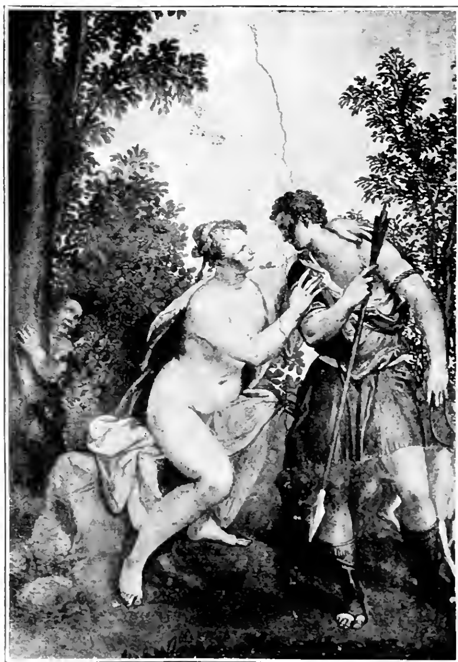


FIG. 4 — BATTISTA ZELOTTI. — VENUS ET ADONIS. Fresque. — Villa Emo (Chambre de Vénus).

serit de Palladio, il n'y a rien lu concernant les décorations de la villa Emo, et qu'il est à supposer que l'indication précitée, exacte mais incomplète, a été ajoutée par l'éditeur des *Quatre Livres*, soigneux de sa publication. Ils prétendent que si Vasari ne reconnait, lui aussi, que Zelotti à Fanzolo, il ne faut pas s'en étonner outre mesure, car le peintre-biographe écrivait souvent par ouï-dire et beaucoup sur des rapports qui lui venaient de différentes parties de l'Italie et qui pouvaient être incomplets sinon erronés.

Ils concluent, et c'est là où la dialectique expérimentale intervient assez victorieusement à l'appui de l'hypothèse, qu'aucun des ouvrages exécutés auparavant et ensuite par Zelotti n'est comparable aux fresques de Fanzolo, et qu'il est au moins surprenant que l'artiste, alors tout jeune, se soit élevé à une hauteur de talent d'où il serait ensuite irrémissiblement tombé : que l'intervention de Véronèse éclate dans un certain nombre des compositions, notamment dans celles de la grande salle, et que l'on pourrait même voir sa haute initiative dans la conception générale de l'œuvre. D'aucuns ont voulu établir un parallèle entre les fresques de la villa Barbaro, à Maser, et celles de Fanzolo. Il ne faut pas oublier que quinze années séparent ces travaux. A l'époque où se construisit la villa Emo, Véronèse avait environ vingt-cinq ans : il était encore tout véronais, l'élève de Badile, l'admirateur de Cavazzola et de Brusacorsi. Le premier de ces maîtres lui avait donné le goût des paysages lumineux et des belles perspectives; il avait puisé chez les autres celui de l'élégance des figures, de la dignité et du naturel des expressions, de l'harmonie dans le jeu des colorations; mais il n'avait pas encore peint à Venise et n'avait pas traversé l'atelier de Titien. A Maser, Véronèse était devenu le grand maître vénitien transformé au contact du peintre de l'*Assunta* et de *la Présentation au Temple*. Aussi bien, n'est-ce pas après 1552 ou 1553, époque à laquelle furent exécutées les fresques de la villa Emo, que l'on doit chercher des rapprochements entre ces dernières et les œuvres de Véronèse, mais auparavant ou concurremment. Or, parmi les décorations et les tableaux faits par l'artiste précédemment ou vers le même temps, deux œuvres sont surtout susceptibles de fournir des points de rapprochement et de prêter à des observations concluantes : un tableau, *la Tentation de saint Antoine*, commandé par le cardinal Ercole Gonzaga, pour la cathédrale de

Mantoue, et qui, entré en France à la suite du traité de Tolentino, se trouve actuellement au musée de Caen (fig. 3), et les fresques de la villa Soranza, bâtie à Castelfranco par Sanmicheli et décorée par Zelotti et Véronèse. La Soranza a été démolie : cependant il en reste quelques fresques reportées sur toile, notamment dans la sacristie de l'église de Castelfranco (*la Justice*, *la Prudence*, *le Temps*, *la Renommée*, et quatre figures d'enfants) : elles offrent de fortes ressemblances avec certaines peintures de la villa Emo. Dans les unes comme dans les autres, on remarque en germe cette passion caractéristique du maître pour les beautés de la nature extérieure. On y constate déjà cette ampleur de vision, cette puissance d'expression et cette mesure qui deviendront ses qualités propres. Celles des fresques de Fanzolo où se révélerait la personnalité de Zelotti accusent une facture moins ferme, un modelé moins consistant, un dessin plus relâché, de l'incertitude et de la banalité dans



Fig. 5. — Battista Zelotti. — Hercule et Déjanire.
Fresque. — Villa Emo (Chambre d'Hercule).

la physionomie des personnages. Ces médiocrités évidentes sont rachetées par une agréable couleur, — Vasari déclarait Zelotti supérieur à Véronèse en tant que peintre de fresques, — et par le bel agencement des compositions qui s'harmonisent avec l'ensemble des décorations murales de la maison. Mais, là encore, comme nous l'avons donné à comprendre précédemment, on se demande s'il n'y a pas lieu de penser à Paul Véronèse qui aurait été, dès lors, le créateur de cet ensemble, qui en aurait presque assumé la conception entière, laissant à son compagnon le soin d'en exécuter une partie plus ou moins grande. Nous disons *presque*, car il importe également de mettre au nombre des probabilités l'intervention du propriétaire du logis, dont la volonté a pu se manifester dans l'ordre architectonique et dans le caractère de simplicité reposante des tableaux. On sait qu'à cette époque celui qui commandait de semblables ouvrages en fixait souvent les conditions et jusqu'aux moindres détails.

Dès l'entrée de la villa, toutes les remarques que nous venons d'énoncer s'imposent. Au fond de la loggia, d'abord, on voit trois peintures. Une *Cérès*, d'un style noble et d'une sûreté de dessin où il semble difficile de ne pas reconnaître la main de Véronèse, est représentée au milieu, et rien n'est de circonstance comme l'accueil souriant de la déesse de l'Agriculture au seuil du palais champêtre. A droite et à gauche, sont figurées des scènes mythologiques : d'un côté, *Jupiter sous les traits de Diane contemple la nymphe Callisto ;* de l'autre, *Callisto est battue par Junon et changée en ourse;* la première de ces fresques, en raison des infériorités signalées précédemment, serait attribuable à Zelotti.

Un vestibule, intermédiaire entre la loggia et la grande salle, est orné, au plafond, d'une treille étendant partout son feuillage. Ce motif de décoration, que l'on retrouve à Maser, les artistes en avaient à chaque pas le modèle dans la campagne environnante, où la vigne, suivant un mode de culture qui n'a pas varié, suspendait ses pampres au branchage des arbres. Sur les murs, à l'abri de niches en trompe-l'œil, deux femmes à l'air grave et doux, *la Cordialité* et *l'Hospitalité*, ont un regard bienveillant pour le visiteur.

La grande salle, de proportions magnifiques, éclairée par trois baies ouvertes du côté de la fraîcheur septentrionale, sur un horizon de prairies que ferment au loin les cimes des Alpes Juliennes, est décorée de colonnes

corinthiennes simulées, de niches également simulées, où se dressent des statues colossales peintes à l'imitation du bronze et représentant les Quatre Éléments : deux d'entre elles, *Neptune* et *Pluton* (l'Eau et le Feu),



FIG. 6.
ZELOTTI ET P. VÉRONÈSE — UNE PAROI DE LA CHAMBRE DE L'« ECCE HOMO » A LA VILLA EMO.

pourraient être de Véronèse; les deux autres, *Minerve* et *Cybèle* (l'Air et la Terre), annonceraient plutôt Zelotti. Deux importantes compositions, où les talents des deux artistes paraissent combinés, complètent l'ornementation de la salle; ce sont, à droite, *la Mort de Virginie*, et, à gauche, *la Continence de Scipion l'Africain*. Sur la corniche, des trophées turcs,

d'une facture large et souple, sont figurés en trompe-l'œil. Les solives du plafond sont apparentes. Un ameublement sobre et discret s'allie à ce décor que le temps a glacé et gercé çà et là sans lui retirer rien de son lustre primitif. Des tapis d'Orient s'étalent sur le sol pavé de mosaïque. Des sièges d'ancien style sont disposés le long des murs ou disséminés avec goût au milieu de la pièce; des velours, des brocarts aux colorations sourdes, éteintes, s'accordent avec les vieux bois et les vieux ors. Sur une immense table, quelques beaux bibelots sont épars. Partout s'indique le souci de reconstituer l'ambiance d'autrefois, de perpétuer un peu d'une antique splendeur.

Les deux chambres situées à droite et à gauche de la salle principale et dites chambres du nord, les deux situées à droite et à gauche de la loggia, ou chambres du midi, sont ornées de la même manière. Au-dessus d'une porte, encadrée de colonnes corinthiennes et surmontée d'un fronton triangulaire, est représentée une scène de sainteté : ce tableau religieux contraste assez étrangement avec les fresques qui recouvrent les parois des murailles et qui, pour la plupart, retracent différents épisodes de la Fable.

Dans la chambre du nord, à droite de la grande salle, un *Saint Jérôme en prière* semble présider aux aventures amoureuses de Vénus et d'Adonis. Ici, *Vénus s'efforce de retenir Adonis qui part pour la chasse* (fig. 4) ; là, *Adonis, blessé par un sanglier, expire entre les bras de la déesse*. Au-dessus de la cheminée resplendit la chair rose, ambrée, de *Vénus blessée*. Ces peintures sont, sans nul doute, entièrement de la main de Zelotti. Si l'on y peut reprendre des mollesses dans le contour des figures, je ne sais quoi d'incertain et de vague dans le caractère des physionomies, il faut rendre justice à la couleur qui est d'une douceur rayonnante incomparable. Certains morceaux de nu donnent une parfaite illusion de la nature.

Dans l'autre chambre à gauche de la grande salle, un *Christ ressuscité avec Madeleine* est environné de scènes tirées de l'histoire d'Hercule. D'un côté, *Hercule jette Lycas à la mer ;* de l'autre, *Hercule s'entretient avec Déjanire après avoir exterminé le Centaure* (fig. 5). Au-dessus de la cheminée, *Hercule repose sur son bûcher d'où s'éloigne Philoctète après y avoir mis le feu.*

La décoration des chambres du midi est fort belle. Une exécution plus





PAUL VERONESE. — LA MUSIQUE ET L'ARCHITECTURE.

Fresques. — Villa Emo (chambre de la Sainte Famille).

large, plus sûre, un sentiment plus expressif dans les gestes et la physionomie des personnages, un parti-pris plus décidé dans la composition, non seulement y décèlent le Véronèse plein de promesses de *la Tentation de Saint Antoine* de Mantoue et des fresques de la Soranza, mais y font encore pressentir le peintre génial qui s'immortalisera par la suite à Venise. La chambre à gauche de la loggia est, à ce dernier point de vue, particulièrement remarquable. Au-dessus de la porte, une *Sainte Famille* met une note de douceur attendrie. A l'entour, point, cette fois, de scènes mythologiques héroïques ou amoureuses, point de nudités, mais le concert harmonieux de figures symbolisant les Arts : *l'Architecture* tient un livre où l'on aperçoit des plans et des dessins de construction ; *la Musique* joue de la guitare (pl. p. 203) ; *la Sculpture* achève une statue ; un jeune homme, couronné de lauriers et jouant de la lyre, incarne *la Poésie*, et une jeune femme, travaillant à un tableau, *la Peinture; l'Astronomie*, le compas levé, regarde le firmament. Au fond de deux niches, *l'Hiver* et *l'Été* sont représentés en bronze. Entre la corniche et le plafond, règne une frise où des enfants nus jouent sur des festons de fleurs et de fruits. Toutes ces fresques, — à part peut-être celle de *l'Été* qui trahit quelques faiblesses, — sont traitées avec une aisance grave et une puissance qui révèlent un maitre déjà singulièrement en possession de son art. En les contemplant, on pense à bien des œuvres postérieures de Véronèse. Le costume à amples draperies des personnages, leur parure même, — agrafe de ceinture, joyau fixant un voile aux cheveux, — les accessoires de la composition, — feuillages aux colorations assourdies, ciels traversés de grandes nappes de nuages horizontaux, — donnent bien exactement l'abrégé d'une formule qui se développera rapidemment et se compliquera à l'infini.

La disposition picturale de la chambre à droite de la loggia est la même que celle de la pièce précédente. On y retrouve cependant le curieux mélange de sujets profanes et religieux que nous avons signalé dans les salles du nord (fig. 6). Un *Ecce homo* y contraste avec les aventures de Jupiter et de la nymphe Io. De part à d'autre du Supplicié qu'entourent des soldats au teint basané, on voit *Io changée en vache et confiée a Argus, Mercure endormant Argus, Mercure coupant la tête d'Argus* et *Junon triomphante, passant sur son char*. Dans deux niches, *le Printemps* et *l'Automne* font pendant à *l'Hiver* et à *l'Été*, qui sont peints dans la

chambre de la Sainte Famille. La frise est composée de petits tableaux simulant des bas-reliefs à la Robbia, blancs sur bleu et encadrés de bois doré. Véronèse semble avoir travaillé à la plupart de ces fresques. On pourrait attribuer à Zelotti certains morceaux des panneaux représentant *Mercure endormant Argus* et *Junon passant dans son char devant Argus mort*, ainsi que la figure du *Printemps*.

Les chambres du second étage n'ont rien de particulièrement curieux. Dans l'aile droite, transformée en logements et mise au goût du jour en 1750, sont à remarquer quelques jolis plafonds et des détails de décoration pleins d'agrément. Le style italien, au milieu du XVIIIe siècle, fut la mauvaise copie, on pourrait dire la caricature du style français en sa pire période. Il en exagéra les excès, donna sans modération dans le clinquant et la fioriture. Les résultats furent néfastes. A Venise, pourtant, un reste de traditions d'un art admirable en sa retenue et sa mesure régenta la rocaille, par ailleurs intempérante et fastidieuse. Le XVIIIe siècle vénitien sut être élégamment précieux, un peu mignard et charmant. Les meubles qui sont exposés au Musée Civique de Venise sont d'excellents spécimens des productions d'alors. Les plafonds de Fanzolo en sont un autre exemple.

Le domaine qui s'étend aux alentours de la villa Emo est vaste et riant. Des prairies, rafraichies par le passage d'eaux courantes, s'y déroulent entre des massifs de végétation luxuriante vers un horizon que bornent des cimes bleues. Devant la façade du *palazzo*, de la rampe de la loggia à la grille d'entrée, s'allonge une chaussée dallée sur les bords de laquelle sont alignés des orangers nains dans des cuves en terre cuite.

L'impression que l'on emporte de cette demeure est inoubliable. En la quittant, on songe à ces temps lointains qui enfantèrent une telle œuvre et l'on envie le sort de ceux qui, descendant de son illustre fondateur et vivant à l'ombre de ses portiques, peuvent se croire encore à cette époque heureuse où l'art italien ennoblissait toutes choses et faisait triompher le culte de la beauté.

Robert HÉNARD

JEAN BRIANT, PAYSAGISTE

(1760-1799)

MAITRE D'INGRES

ET LE PAYSAGE DANS L'ŒUVRE D'INGRES[1]



Le musée des Augustins s'ouvrit au public le 17 août 1795. Briant annonça l'événement par une affiche où l'on pense bien que l'emphase, comme aux manifestations du temps, ne manquait pas. L'affiche débutait ainsi :

MUSEUM NATIONAL

Briant, Inspecteur, à ses concitoyens.

> Chargé du rassemblement et classification des objets d'art qui existoient dans le district de Toulouse, je m'empresse, Citoyens, de vous prevenir que ce travail est termine et que l' ouverture de ce Temple eleve aux Beaux-Arts aura lieu, etc.

Jean-Paul Lucas dressa l'inventaire du musée que Briant venait de créer : son travail lui valut une gratification nationale de deux mille livres.

Nous n'entrerons pas dans le détail des saisies auxquelles présida Briant, dans les églises, chez les émigrés et jusque dans l'hôtel de ville de Toulouse, où il eut maille à partir avec la municipalité le jour où il émit la prétention d'enlever du Capitole *la Fondation d'Ancyre*, d'Antoine Rivalz : la Convention, d'ailleurs, donna raison à Briant contre les capitouls. Briant n'hésita pas à se rendre à Paris, en 1797, — deux mois avant qu'Ingres y arrivât à son tour, — pour voir de près ce que faisaient ses collègues des grands musées et pour y négocier des échanges d'œuvres

1. Second article. Voir la *Revue*, t. XXIX, p. 85.

d'art. Ces faits suffisent à montrer de quelle volonté se réchauffait le zèle de l'inspecteur du Museum provisoire du Midi de la République. Car tel était le titre ambitieux qu'on avait donné à l'établissement des Augustins. Ce titre permettait d'y centraliser les œuvres non plus seulement de la Haute-Garonne, mais de la région tout entière. Briant était allé dans le Tarn pour en rapporter les collections du cardinal de Bernis. Il dévalisa sans peine Pompignan, et Beaumont-de-Lomagne avec difficulté. Il recherCha, dès 1796, à Montauban, — patrie de son élève Ingres, — à Verlhaguet et à Castelsarrasin les tableaux que l'évêque de Montauban, Le Tonnelier de Breteuil, avait réunis dans ces diverses résidences. C'est à Castelsarrasin que se trouvaient « quantité de beaux tableaux propres à embellir le Museum de Toulouse. Ils ont, dit-on, écrivait Briant, été retirés de chez l'évêque de Montauban, qui aimait beaucoup les arts. Comme ils seront infiniment mieux soignés ici qu'à Castelsarrasin, je crois bon de prendre pour cette commune un arrêté semblable à celui de Beaumont. » Il y avait, en effet, 107 tableaux[1]. Castelsarrasin se le fit répéter une seconde fois avant de répondre à la réquisition de Jean Briant. Et ce n'est que le 29 décembre 1799, que le musée de Toulouse reçut la collection de Le Tonnelier de Breteuil, l'évêque de Montauban chez lequel Ingres, tout enfant, avait chanté un air de la *Fausse Magie*. Ainsi, c'était le maître d'Ingres qui dépouillait son premier protecteur, l'évêque émigré. La vie a de ces ironies féroces.

Quand le « Museum provisoire du Midi de la République » entra en possession de la collection Le Tonnelier de Breteuil, Jean Briant était mort depuis quatre mois, exactement le 20 août 1799, ainsi que le montre son acte de décès[2].

Jean Briant n'avait que trente-neuf ans quand il mourut, en pleine force productrice. Sur les circonstances, demeurées assez mystérieuses,

1. Pour la liste des œuvres, voir *Inventaire*, *loc. cit.*, p. 13-14.

2. Ce jourd'huy 3me fructidor de l'an septième de l'annee républicaine, sur la declaration qui nous a eté faite par François Gangiran, proprietaire, âgé de 50 ans, et par Jean Monestie cordonnier, âge de 40 ans, tous deux habitants de cette commune, que Jean Briant, conservateur du Museum, âge de 42 ans, époux de Suzanne Vingt, est decede ce jourd'huy, a 9 heures du matin dans sa maison d'habitation, sise rue d'Astorg, 3e section, n° 688. Nous, administrateur municipal soussigne, demeurant l'attestation du commissaire de police qui s'est transporte dans la dite maison et s'est assure de la verité du dit decès, avons dressé le present que nous avons signe avec les declarants. — Bellan, Cadet municipal. — Ms. n° 1274, p. 6. Archives municipales de Bordeaux.

de sa mort, voici ce que disait Dumège dans la note manuscrite rédigée à l'intention de M. Jules Delpil, compatriote de Briant :

En l'an 7, le département de la Haute-Garonne fut ravagé par la guerre civile... Briant dut entrer dans la colonne mobile et partager le danger d'une guerre fratricide. Témoin des massacres atroces et des pillages de la ville de Lille-en-Jourdain, son âme généreuse s'exalta : il protesta contre les crimes qu'il voyait commettre sous



Ingres. — Paysage italien (environs de Viterbe).
Sépia. — Montauban, Musée Ingres.

ses yeux. Ceux dans les rangs desquels on l'avait placé lui firent éprouver alors des traitements qui déterminèrent des accidents qui, en aggravant le mal dont il était atteint, causèrent sa mort peu de jours après le combat à Montrejeau[1].

Jean Briant, qui avait rempli consciencieusement ses fonctions d'inspecteur du Museum, sans en toucher toujours les appointements, — 1.800 livres par an, — laissait sa veuve, Suzanne-Jeanne-Noële Vingt, dans une détresse profonde. M. Roschach la montre poursuivant en vain pendant deux ans le paiement de l'arriéré dû à son mari. Mais il y eut pis

1. Archives municipales de Bordeaux.

encore. Pour comble de malheur, Suzanne Briant était enceinte de quelques semaines quand mourut le paysagiste bordelais : le 11 germinal an VIII, elle mettait au monde un fils, Amédée Briant, lequel mourut, âgé d'un an et deux mois, le 19 thermidor an IX.

IV

Que valaient les paysages de Jean Briant ? Nous ne pouvons, malheureusement, en juger que par le seul qui nous soit connu, à Bordeaux, et nous avons vu qu'il n'est pas sans intérêt. Pourtant, il serait difficile de porter sur le talent de Briant un jugement définitif, qui ne serait basé que sur l'unique *Vue de Tivoli*.

Mais il nous reste au moins deux témoignages importants sur Jean Briant, celui d'un érudit toulousain, d'ailleurs originaire de La Haye, le savant archéologue Dumège, et celui du citoyen Pague, secrétaire du Lycée de Toulouse. Le Lycée avait succédé à l'ancienne Académie royale des sciences. Il vécut de 1797 à 1804. Sa séance du 30 germinal an VIII, — quelques jours après la naissance du fils posthume du peintre, — le Lycée la consacra à « jeter des fleurs sur l'urne cinéraire », — c'est Pague qui parle, — de son « associé résidant ». Chargé de l'éloge de Briant, le citoyen Pague analysa la *manière* du paysagiste bordelais. Recueillons précieusement ces lignes : ce sont celles, à coup sûr, qui disent le plus vrai. Ni Delaborde, ni Charles Blanc, près de soixante-dix ans plus tard, ne parleront de Briant avec cet accent de vérité. Ils feront de la critique d'art ou de la littérature à propos du « beau feuillé », et ils l'écraseront sous le nom du Toulousain Valenciennes. Mais, comme ils n'ont jamais vu un seul tableau, ni un seul dessin de Briant, nous ne sommes pas obligés de tenir pour parole d'évangile leur jugement à distance. L'honnête citoyen Pague disait donc :

Parmi les différents ouvrages qu'il fit d'après l'histoire ou la fable, on remarque surtout un *Philoctète à Lemnos, le Naufrage de Virginie* et *la Mort de Héro et Léandre*. Il règne dans ces trois tableaux un mouvement qui charme l'œil, les figures en sont bien dessinées, les linges bien jetés, la douleur est vivement exprimée.

Mais, quelques beautés et quelqu'ensemble que l'on remarque dans les tableaux qu'il fit à Toulouse, on n'y voit point cette hardiesse qui se fait sentir dans les diverses études qu'il avait apportées d'Italie. Soit que son imagination se fût affaiblie par les

chagrins qu'il avait essuyés, soit que l'âge eût diminué ses moyens, l'on apercevait une invention froide dans quelques-unes de ses productions : ses paysages offraient cependant toujours des sites agréables et des lointains bien traités. Mais ses premiers plans n'étaient pas assez vigoureusement peints : ils laissaient toujours quelque chose à désirer.

Briant sentit lui-même que, pour retremper son pinceau, il avait besoin de travailler quelque temps d'après nature. Il se disposa à faire quelques voyages dans les Pyrénées, où il était sûr de trouver des sites aussi agréables que ceux d'Italie.

Le premier de ses voyages fut dans les montagnes du département de l'Ariège, d'où il apporta plusieurs études intéressantes. Les années suivantes, il en fit deux autres du côté de Gavarni, montagne célèbre qui sépare la France de l'Espagne. Ses porte-feuilles attestent que, dans le peu de temps que ses facultés pécuniaires lui permirent d'y rester, il travaillait avec cette constance et ce courage que les beautés de la nature inspirent aux artistes qui savent les apprécier. Ni l'ardeur d'un soleil brûlant, ni les autres intempéries des saisons ne pouvaient arrêter sa marche ; et, gravissant les rochers les plus escarpés, il s'enfonçait principalement dans les lieux qui pouvaient lui offrir de belles horreurs à dessiner. Il y allait seul et chargé de l'équipage qui lui était nécessaire. Il s'embarrassait peu de sa subsistance, et presque toujours la cabane d'un pâtre était l'asile où il allait passer la nuit.

Cet artiste avait le projet de faire un recueil des points de vue les plus intéressants de toutes les montagnes des Pyrénées. Il eût effectué cette collection, aussi agréable qu'utile à ceux qui cultivent les sciences et les arts, si la mort n'eût arrêté le cours de ses travaux dans la 39e année de son âge.

Briant était d'un caractère enjoué. Ses amis et tous ceux qui l'ont connu rendent justice aux qualités de son cœur. Il recevait avec docilité les observations qui lui étaient faites sur ses tableaux : s'il les trouvait justes, il retouchait avec complaisance les endroits qu'il reconnaissait ne pas produire l'effet qu'il s'était proposé. Il peignait le paysage, et quelquefois l'histoire y avait la plus grande part ; alors, le paysage devenait accessoire, mais ses figures étaient gigantesques et manquaient par la correction du dessin : le ton de ces figures participait trop du ton général du tableau, ce qui rendait ses premières lignes monotones. D'un autre côté, Briant excellait dans les fonds, y répandait cette vapeur suave qui fait le charme de sa peinture et qu'on ne cesse d'admirer dans le Poussin qu'il avait pris comme modèle. Ses sites étaient toujours bien choisis et les ciels toujours d'accord avec les sites. Ses voyages à Rome, en Sicile et généralement dans toute l'Italie lui avaient fourni les matériaux nécessaires à une excellente composition.

Nous avons de lui quelques tableaux exquis, tels que les vues des montagnes des Pyrénées et des environs de Rome. Il eût été à désirer, pour la gloire de ce peintre, qu'il se fût un peu plus adonné à l'étude d'après nature, qui n'est jamais égale dans ses couleurs, ni dans ses productions, et qui peut seule inspirer l'amour du beau[1].

Dumège, qui possédait un certain nombre de « paysages dessinés sur

1. *Recueil des ouvrages lus dans la séance publique du Lycée de Toulouse, le 30 germinal an VIII de la République. Précis historique de la vie du citoyen Briant*, par le citoyen Pague, secrétaire.

papier » par Briant, dont il se défit en faveur d'un de ses amis, qui les emporta en Russie [1], était bien renseigné. Quand il écrivit sur Briant, il emprunta au citoyen Pague. Mais, de son cru, il ajouta cette appréciation, qui a la valeur d'une vision personnelle :

Ajoutons que les productions de son pinceau, résultats de ses études en Italie, avaient plus de vigueur, plus de fermeté que celles qu'il peignit en France. Jeté dans nos montagnes, où les variations atmosphériques sont si fréquentes, il rendit avec vérité les tons que la nature lui fournissait : copiste fidèle, on lui reproche de n'avoir point ce style général adopté alors par les paysagistes : mais les vrais connaisseurs, — et il y en avait quelques-uns, — applaudirent à la vérité de ses études, peintes avec une bonne foi que les artistes ne connaissaient pas en ce temps : on doit regretter que plus de deux mille esquisses, faites dans l'ancien comté de Foix, dans le Comminges et ses hautes vallées, dans le Bigorre et le Béarn, n'aient pas été réunies dans un même local : on aurait eu alors une vraie représentation des Pyrénées, et le voyageur arrivé à Toulouse, en face de cette admirable chaîne de montagnes, aurait pu s'habituer à leurs formes pittoresques et à tout ce qu'elles offrent de doux et de sévère [2].

Ainsi, il n'y a pas à en douter, puisque, à quelques années près, les deux témoignages concordent : Briant était absolument à l'opposé de l'école de Valenciennes, la nature étant son guide essentiel. Le citoyen Pague le montre remplissant ses cartons d'études prises dans les montagnes où, en dépit de sa détestable santé, il ne craignait pas de se livrer à de dangereuses escalades pour y saisir « les beautés de la nature », surtout quand elles étaient infiniment séduisantes par « leurs belles horreurs à dessiner ». Plus que Valenciennes, il se rapprochait du Poussin, précisément par l'amour passionné de la nature. S'il ne s'abandonna pas davantage à cet amour-là, c'est que ses fonctions le retenaient souvent à Toulouse, quand elles ne l'obligeaient pas à battre les buissons pour y découvrir les œuvres d'art dont il emplissait son Museum.

Et Dumège, complétant Pague, montre le peintre bordelais copiste fidèle de la nature et ne sacrifiant pas à la mode, si l'on préfère, au style du temps, qui était pour les paysagistes dans le beau idéal, compris à la façon de Valenciennes et de Bidauld. Ce n'est pas Jean Briant qui

1. Lettre de M. Destrem, de Toulouse, à Delpit, 1er mai 1854. Ms. 1274. Archives municipales de Bordeaux.

2. Note manuscrite de Dumège, *loc. cit.* Archives municipales de Bordeaux.

aurait jamais enseigné à son élève Ingres ce « beau feuillé » dont Charles Blanc parlait, par ouï-dire ou par un de ces caprices de plume dont il était



INGRES. — LE PEINTRE GRANET (VERS 1807).
Peinture. — Musée d'Aix-en-Provence.

coutumier. Ingres, en tout cas, n'est pour rien dans cette légende : pas une ligne, pas un mot de lui n'autorisait ni Delaborde, ni Charles Blanc.

ni personne à porter un jugement que tout, au contraire, contribue à dénoncer comme souverainement injustifié.

Il y a plus. On a écrit qu'Ingres fut, en tout temps, dégoûté de l'art du paysage, toujours par la faute de Briant. M. Momméja n'a pas commis cette erreur : l'Inventaire du musée Ingres, qu'il mit au point à la mort d'Armand Cambon, l'eût empêché d'y tomber, les cartons du maître étant remplis des preuves du contraire. Pourquoi alors avoir écrit cette ligne sur les paysages d'Ingres « exécutés par le disciple peu reconnaissant de l'inconnu Briant » ? C'est que, malgré tout, M. Momméja a accepté pour acquis qu Ingres professa une « espèce d'antipathie pour le paysage », ce qui est matériellement faux.

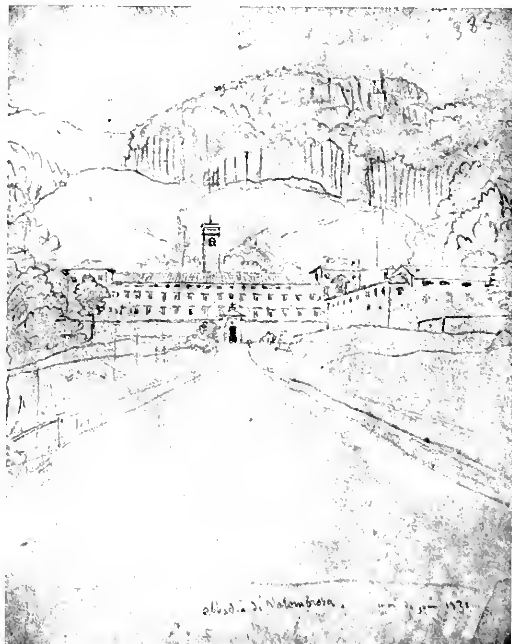
La légende de l'hostilité d'Ingres à l'égard du paysage, « sous prétexte de noblesse idéale » ou sous tout autre prétexte, remonte au pamphlet de Théophile Silvestre, lequel en relevait à peine trois ou quatre, à l'arrière-plan, dans son œuvre [1]. « Cinq ou six », concède Delaborde [2]. La vérité, c'est qu'Ingres aima le paysage et qu'il en fit à sa manière. Tout de même, on ne peut pas oublier qu'il était peintre d'histoire et non pas paysagiste. S'il n'avait jamais peint un coin de ciel ni placé ses modèles, les dieux de la fable ou les héros de l'histoire dans un décor de nature, où serait le mal ? Chaque fois qu'il a trouvé l'occasion d'animer ses fonds, il l'a fait. Et, le plus souvent, cette occasion, il l'a provoquée. Ingres avait le goût inné du paysage : son maître, Jean Briant, le lui aurait donné si le décor où se dresse la fière cité montalbanaise, ou le panorama des Pyrénées, à l'horizon de Toulouse, ne lui avaient parlé directement. A cet égard, l'influence de Briant sur ce jeune esprit avide d'apprendre n'est pas plus niable que l'influence de Joseph Roques. Ce sont ces deux maîtres-là qui le façonnèrent à Toulouse. Toutes les fois qu'il en put marquer sa gratitude à Roques, Ingres le fit, notamment en lui ouvrant les portes de l'Académie des beaux-arts, en qualité de membre correspondant, en 1832. Il ne put rien pour Briant, qui était mort en 1799. Mais il ne négligea pas son souvenir, — loin de là, — quand, à propos de la biographie de son père, il revécut les heures de son éducation toulousaine. Le nom du vaillant paysagiste Briant ne se présenta pas sous sa plume avec banalité, on le

1. *Histoire des artistes vivants. Ingres*, p. 32.
2. *Ingres, loc. cit.*, p. 21.

sait maintenant, de reste. Ingres le prononça au soir de sa vie, quand il récapitulait les influences diverses auxquelles il avait obéi dans sa jeunesse, en arrivant à Toulouse.

V

Le brouillon original de la lettre où il parle de Jean Briant nous a été heureusement conservé. On y relève un autre nom, qui ne se retrouve pas dans le texte publié par la *Biographie de Tarn-et-Garonne*: celui de son professeur de violon, dont personne n'a soupçonné l'existence. Voici le texte du brouillon, assez différent du texte de la *Biographie* :



INGRES. — L'ABBAYE DE VALLOMBROSA (1821)
Mine de plomb. — Montauban, Musée Ingres.

Sans être musicien, mon père, organisé comme il l'était, adorait la musique, chantait très bien avec une voix de ténor [1]. Ce digne père m'apprit tout ce qu'il savait, même la musique, en me faisant apprendre à jouer du violon et avec assez d'intelligence pour avoir été admis comme violon au grand théâtre de Toulouse, où j'exécutai en public un concerto de Viotti avec succès. *Mr Lejeune, violon alors à Toulouse, ami de Rhode, me donnait des leçons* [2].

1. Ingres avait écrit « une voix de haute contre ». Le mot ténor a été écrit au-dessus par Mme Delphine Ingres.
2. Ce document fait partie de notre collection.

Ainsi, ce n'est pas seulement de son père, mais du violoniste Lejeune qu'Ingres avait reçu des leçons. Il en garda d'autant plus vif le souvenir que, plus tard, à Paris, il put entendre Pierre Rode, professeur au Conservatoire, en même temps que Kreutzer, Grasset et Baillot, dont Ingres devint l'ami. Le soin que mit Ingres à ne négliger le souvenir d'aucun des maîtres de sa jeunesse prouve encore que s'il nomma Briant, en y insistant, c'est qu'il croyait avoir de fortes raisons pour ne le point oublier.

On a pu dire, avec une profonde pénétration psychologique et à la fois historique, qu'Ingres avait dominé toute une école de paysage, en réaction contre l'école de Valenciennes, en opposition avec un « naturalisme terre à terre » qui n'était pas dans les idées du maître et qui ne fut pas davantage dans les idées de ses disciples : Édouard Bertin, Caruelle d'Aligny, Paul Flandrin, Desgoffes, etc.[1] Comment ces noms et le groupement qu'ils représentent dans l'histoire de l'art, au siècle dernier, pourraient-ils être rapprochés du nom d'Ingres, s'il avait marqué la moindre hostilité à l'art du paysage ? Sans même faire intervenir ici sa passion bien significative pour l'œuvre du Poussin, deux éléments nous permettent de démontrer qu'Ingres avait pour le paysage une prédilection marquée : ni l'un ni l'autre de ces éléments ne peut être négligé si l'on veut entrer dans l'intimité du maître. C'est, d'abord, la collection qu'il avait formée, par quoi il avait en quelque sorte constitué l'atmosphère de ses ateliers et de sa demeure personnelle. Cette collection, à peu de chose près, est au musée de Montauban. C'est ensuite son œuvre. Ces deux éléments d'étude, d'espèce si diverse, vont nous montrer l'élève de Briant fervent amoureux de la nature, qu'il s'agisse d'un décor familier, d'un site entrevu au passage, de la campagne de Rome, ou, quand il est nécessaire, de l'évocation plus hautaine de quelque fabuleux décor où se meuvent les héros et les dieux.

Nous allons donc, brièvement, demander aux collections personnelles d'Ingres leurs révélations. Puis nous ferons porter notre enquête sur son œuvre : 1° les peintures, tableaux d'histoire et portraits, et les portraits dessinés ; 2° les dessins de tout ordre qui font partie du musée Ingres.

Les collections d'Ingres. — En 1851, Ingres fit un premier envoi

1. Voir dans la *Revue*, t. XXIV, p. 265 et suiv. (oct. 1908), l'étude de M. Prosper Dorbec : *la Tradition classique dans le paysage au milieu du XIXe siècle*. M. Dorbec verra ici qu'Ingres ne tenait pas l'art du paysage pour « inférieur ».



d'œuvres d'art à la ville de Montauban, en vue de la création de son musée. Il avait perdu sa femme, Madeleine Chapelle, en 1849. Il ne s'était pas encore remarié; il prenait ses dispositions pour être bien sûr que les choses iraient suivant sa volonté. Sur les cinquante et un numéros dont se composait son envoi, il y avait deux paysages de Guaspre Poussin: l'*Entrée du cloître des Capucins, à Rome*, par Granet; des *Ruines dans un paysage*, par Pierre Patel, avec des figures par Le Sueur; une *Vue du Forum*, avec l'église d'Ara Cœli formant le fond, et un *Coucher de soleil* sur la Villa Aldobrandini, par Desgoffes. Soit, six paysages.

Il fit d'autres envois, puis, à sa mort, M[me] Ingres, née Ramel, compléta la donation, en parfait accord avec le testament et les intentions de son mari. C'est ainsi que les collections proprement dites du musée forment un ensemble de près de 200 numéros pour la peinture seulement, 185 en nous en tenant au catalogue d'Armand Cambon. Or, les paysages sont pour un tiers dans la collection. Si nous réservons la part des donations particulières qu'Ingres accueillit ou auxquelles la Ville, à sa prière, accorda l'hospitalité, il reste environ cinquante paysages, choisis par lui et pour lui, acquis à Paris, à Florence ou à Rome, qu'il eut constamment sous les yeux, qu'il aimait par conséquent comme il savait aimer, sans frein ni limite, et qu'il donna à Montauban, avec le meilleur de lui-même, afin qu'il pût « revenir en esprit au milieu de ces chers objets d'art, tous rangés là, comme ils étaient chez moi, et semblant toujours m'attendre », ainsi qu'il l'écrivait au maire de Montauban dans sa lettre si profondément émue et si généreuse [1].

Croira-t-on que Ingres fût homme à s'encombrer, — et à encombrer *son* Musée, — de paysages qu'il n'aurait pas choyés comme des œuvres précieuses? Celui qui disait : « La louange pâle d'une belle chose est une offense »; — celui qui disait : « N'adorez le beau qu'à genoux »; — celui, enfin, qui trouvait ce mot d'une profonde délicatesse : « Il faut consulter les fleurs pour trouver de beaux tons de draperie », — celui-là réunissait chez lui des morceaux de nature agreste parce qu'ils lui donnaient de vraies jouissances. Signées ou non, qu'elles portassent l'empreinte d'un grand artiste ou qu'elles traduisissent simplement l'instant fugitif ou le décor pittoresque qui le touchait, Ingres donnait asile à ces petites toiles où sa

1. L'original de cette lettre, qu'on croyait perdu, a été retrouvé par nous dans le fouillis des archives municipales de Montauban.

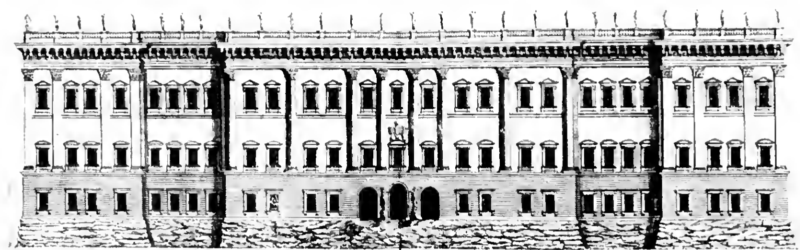
sensibilité trouvait de quoi se satisfaire. Pour lui, Desgoffes fixait le souvenir de cette Villa Madama où il dirigeait ses promenades quotidiennes. En 1806 et en 1807, et non pas, comme on l'a trop dit, pendant son directorat, Ingres avait envoyé de Rome deux vues de la Villa Médicis qui lui tenait alors le plus au cœur : ces deux petits paysages, sur panneaux ronds, on les lui rendit un jour avec bien d'autres souvenirs[1]. Il les garda. Desgoffes en retoucha légèrement les fonds : ils sont là, parmi les paysages anonymes qu'Ingres aima : soleils couchants, ruines de Pompéi, l'Acropole, les monts Sabins sous la neige, rochers surplombant la mer, groupes d'arbres ombrageant la maison, tronc de châtaignier, etc. Plus d'un a ce caractère *poussinesque* qui charmait Ingres, ce même caractère que recherchait Jean Briant, — ainsi que nous l'a dit Dumège, — en passant pardessus la tête de Valenciennes. Il y a là des copies d'après les paysages du Poussin, des morceaux tirés de *Moïse sauvé des eaux*, de *Jésus guérissant l'aveugle de Jéricho* ou de *la Mort de Saphire*. Cinq autres paysages du Guaspre sont venus retrouver les deux envois de 1851 : si on consulte la bibliothèque d'Ingres et ses cahiers manuscrits, on a bientôt remarqué qu'il aimait véritablement Dughet. Il lui consacre une note importante dans son Cahier IX : « Nicolas lui avait appris à voir la nature grande dans le paysage... ». Deux pages avant, quand il notait les œuvres qu'il possédait, il inscrivait : « Les 44 beaux paysages de Guaspre, gravés en Angleterre ».

On connaît les goûts documentaires d'Ingres : encore est-il établi qu'il ne recherchait que les documents qui l'intéressaient. Sa bibliothèque, au musée Ingres, conserve les trois cents vues de Rome, en deux volumes, *Vedute di Roma*, dessinées et gravées par Vasi, parfois avec le concours de Piranèse. Tous les voyages en Orient de l'architecte Chenavard s'y rencontrent avec le *Voyage en Italie*, et les trente dessins d'Isabey, ainsi que les paysages gravés à l'eau-forte par Nicolas-Didier Boguet, mort à Rome en 1835, et dont Ingres disait qu'il était le véritable héritier du Poussin et de Claude Lorrain[2].

(A suivre.) HENRY LAPAUZE

1. Voir notre étude, *le Roman d'amour de M. Ingres*, *Revue des Deux Mondes*, 1er et 15 mai 1910. Ces deux paysages ont été reproduits dans le précédent article, t. XXIX p. 89 et 91.

2. *Mémoires sur la vie de Nicolas Poussin*, par Maria Graham, traduit de l'anglais, Paris, in-8°, 1821, p. 84. (*Annotations manuscrites d'Ingres*, collection H. Le Go. — Voir notre étude *Revue de Paris*, 15 décembre 1909, p. 864-876.



Projet de façade pour le Louvre, du côté de Saint-Germain-l'Auxerrois (d'après la gravure de Marot).

LE CAVALIER BERNIN

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT[1]

Lorsqu'on dit que l'architecture de Bernin est classique, il est nécessaire de s'expliquer. Bernin est classique en ce qu'il conserve à ses édifices un équilibre exact, qu'il ne sacrifie point à un pittoresque inutile comme son émule Borromini, qu'il n'altère jamais la pureté des proportions. Mais si l'on entend par classiques ceux qui s'asservissent aux règles de Vitruve, qui n'adoptent que des rapports de dimensions et des associations de formes utilisées avant eux, qui impriment leur marque aux monuments qu'ils élèvent moins par la nouveauté des combinaisons que par le sentiment dans lequel ils en interprètent d'anciennes, Bernin n'est pas de ceux-là. Par dessus les architectes de la suite de Vignole, il rejoint Michel-Ange, l'homme au monde qu'il admirait le plus, et au-delà de Michel-Ange, son précurseur Bramante, le Bramante romain des dernières années, celui de Saint-Pierre, du palais de justice de la Via Giulia, des cours du Vatican. Comme ces deux grands artistes, avec un génie moins proprement architectural que l'un, avec une passion

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXIX, p. 401.

moins tourmentée que l'autre, il vise surtout à la puissance expressive. Le palais Ludovisi, le palais Chigi, les projets pour le Louvre ne ressemblent guère aux froides constructions percées de fenêtres monotones qu'affectionnent Fontana, Maderna ou Ponzio; ils sont animés du même esprit que la place du Capitole. La Colonnade de Saint-Pierre est toute voisine, par le sentiment, du Belvédère avec ses imposantes terrasses et sa niche colossale. Depuis Bramante et Michel-Ange, Bernin est le seul à s'être véritablement imprégné de cette grandeur qu'on respire à Rome avec l'air.

En repassant dans la mémoire ses œuvres principales, on distingue comment, de plus en plus, tous les éléments en sont coordonnés pour se concentrer en une expression nette et forte. Que cet « esprit d'ensemble », qui n'aperçoit que les grands rapports, ait ses dangers, j'en conviens : il porte, d'une part, à négliger la perfection intrinsèque des parties, de l'autre, à exagérer les contrastes, à accentuer les reliefs ; défauts où l'harmonieux Bramante n'est jamais tombé, mais auxquels Michel-Ange, prêt à accueillir toutes les idées dès qu'elles s'accordaient au sentiment qu'il voulait imposer à son ouvrage, n'a pas échappé. Bernin les a-t-il évités ? Beaucoup mieux qu'on n'a coutume de le dire.

Passionné comme le Buonarroti, il n'avait point comme lui l'humeur inquiète et mélancolique, mais plutôt ardente et voluptueuse. Aussi ne trouve-t-on pas chez lui les formes bizarres qui rendent les inventions de Michel-Ange à la fois si saisissantes et si singulières. S'il pèche, c'est par richesse d'imagination, et uniquement dans la décoration intérieure. Là Bernin se souvient qu'il est sculpteur et peintre aussi bien qu'architecte, là il fait appel à toutes les ressources pour mieux séduire et mieux toucher. Il a ainsi créé un style, donné à son temps les salles princières et les églises qu'il demandait, fixé pour un siècle le modèle des édifices religieux en Italie. Il a connu des réussites parfaites. Mais, parfois, le désir d'animer l'architecture par la ronde bosse et la couleur l'a entraîné à un pittoresque excessif : je n'aime guère, à Saint-André, ce fronton courbe qui se brise pour loger sur un nuage de stuc la statue de l'Apôtre ; ni, à Saint-Pierre, ces Vertus assises dans un équilibre hasardeux sur les archivoltes, ces médaillons, ces colombes qui couvrent les piliers ; ni, dans telles chapelles ces personnages qui chargent les

murs de leurs silhouettes en relief ou les trouent de leurs gestes pathé-



Coupole de l'église de Castel Gandolfo (1661).

tiques. Encore faut-il convenir, que, le plus souvent, les fautes de goût de Bernin n'apparaissent qu'à l'analyse; la puissance de son génie

accorde, on ne sait comment, les disparates : il n'en faut pour preuve que la *Chaire de Saint-Pierre*, dont toutes les critiques du monde n'empêcheront pas l'extraordinaire et magnifique effet. D'ailleurs, quand il le faut, Bernin sait s'en tenir à une exacte sobriété. Cet homme qu'on accuse volontiers d'une pompe monotone dispose des nuances les plus diverses : il passe sans effort de la triomphale magnificence des nefs latérales de Saint-Pierre, à la grâce exquise de la coupole de Castel Gandolfo, à l'élégance modeste de l'église d'Ariccia : ce dernier édifice est si simple, les éléments en sont si purs, qu'avec l'idée qu'on se forme ordinairement du Cavalier, personne n'aurait l'idée de lui en faire l'attribution.

Les défauts qui viennent d'être signalés ne se rencontrent, quand ils existent, il faut le répéter, que dans le détail de l'ornementation, et jamais à l'extérieur. Bernin a toutes les qualités pittoresques qu'on accorde à l'architecture « baroque » ; il sait, mieux que tout autre, atteindre à l'expression frappante par la division des surfaces, le jeu des retraits et des saillies, le groupement des pilastres et des colonnes; mais il échappe au reproche qu'on a fait, avec raison, à ses contemporains d'employer des moyens disproportionnés à l'effet obtenu et de composer « dans un fortissimo constant ». Une mesure parfaite régit ses compositions; les plans ont une grandeur simple et lumineuse qui persuade sans effort[1], les façades, les ordonnances générales, également. Et nul n'a mieux entendu l'art de tirer parti, à très peu de frais, des conditions les moins avantageuses. Il disait lui-même que, pour un architecte, « un des points les plus importants était d'avoir un bon œil pour juger des *contrapposti* [contrastes], que les choses paraissent non seulement ce qu'elles sont, mais eu égard à ce qui est dans leur voisinage, qui change leur apparence[2] ». C'est une qualité qu'il possédait au plus haut degré. Il suffira, pour les mettre en évidence, de considérer deux de ses ouvrages les plus célèbres : la *Scala regia* et la *Colonnade*.

Transformer en un escalier royal un espace long et mal éclairé, plus étroit ici que là, et dont les murs ne pouvaient être touchés, puisqu'ils

1. La place me manquerait pour étudier ici les plans de Bernin ; je veux seulement signaler la beauté de celui du Louvre, avec les quatre escaliers d'angle et l'ample portique entourant la cour. Ce plan, ainsi que les diverses élévations gravées par Marot sous les yeux de Bernin, est donné par Blondel, *Architecture française*, t. IV. La médaille de Varin ne saurait donner une exacte idée de la façade.

2. *Journal* de Chantelou, p. 114.

soutiennent la chapelle Sixtine, était un tour de force où la plupart eussent achoppé. Bernin s'est joué des difficultés : deux rangées de colonnes ioniques, portant une voûte en berceau, dissimulent les inégalités de largeur : un palier, à mi-hauteur, donne du repos à l'œil et coupe d'une vive lumière la pénombre du lieu : un vestibule, que sa décoration agrandit, fait à ce degré d'une invention si nouvelle une entrée digne des souverains pontifes. « Dans un espace aussi restreint, avoue Burckhardt, on ne pouvait rien concevoir de plus imposant ». Pour la place Saint-Pierre, le problème était plus difficile encore : il s'agissait de donner à la basilique un « atrium » qui convînt à sa grandeur et qui fît, en même temps, paraître plus haute la médiocre façade de Maderna. On connaît le parti adopté par Bernin. Le portique ovale est formé de quatre rangs de colonnes d'un dorique colossal [1]. Deux corps de galerie montants le raccordent à l'église : ils sont rapprochés à leur extrémité. Ainsi, le regard, trompé sur la distance et sur la pente (en réalité très forte), place le portique presque au niveau de la façade, de façon que celle-ci prend un essor inattendu : le plan ovale accroît encore l'effet de



La Scala regia (1663-1666).
D'après une gravure du temps.

1. Le portique n'est pas elliptique : il est formé de deux arcs de cercles dont les centres sont distants d'une cinquantaine de mètres.

profondeur. L'admirable est que cette place, si ingénieusement adaptée à sa destination, si habilement calculée, communique ce sentiment d'aisance et de nécessité que dégagent les chefs-d'œuvre. Je doute que la Rome des Césars possédât son égale : impériale et catholique, donc deux fois romaine, elle est un des plus nobles endroits du monde.

Sans doute, le soleil, le ciel italien, les eaux jaillissantes, ajoutent ici à la beauté des architectures. Mais c'est précisément un des plus singuliers mérites du Cavalier que d'avoir toujours si bien prévu le rôle de la couleur et de la lumière. Les reliefs de ses façades, la disposition de ses intérieurs, comme les saillies et les creux de ses statues, sont conçus en fonction de l'atmosphère qui doit les baigner. L'art est merveilleux avec lequel, dans la moindre de ses chapelles, il ménage le jour pour approfondir le mystère ou l'introduit en nappes pour échauffer le sang d'un marbre, éveiller l'or d'une « gloire », animer le corps gracieux d'un ange et caresser sa longue jambe découverte. Cet art d'utiliser la lumière et la couleur n'a jamais été mieux employé qu'à Saint-André au Quirinal[1]. Bernin me paraît y avoir réuni toutes ses qualités et y avoir réalisé un modèle de l'architecture religieuse au *seicento*. Le plan est fort original, étant elliptique en largeur. Tous les éléments et les chapelles se subordonnent clairement à cette forme principale. L'extérieur, orné d'un petit porche ionique arrondi, que surmonte l'écu des Pamphili, est d'une élégance imprévue et charmante. L'intérieur est d'une sourde splendeur. L'alternance des lignes droites et courbes, les pilastres, les colonnes, les corniches, où s'allient les marbres blancs et rouges, la coupole à caissons dorés, avec ses figures de stuc qui rêvent assises sur les fenêtres ou jouent dans les intervalles en portant des guirlandes, la belle Renommée qui déroule au-dessus de l'entrée l'inscription dédicatoire, l'autel enfin, autour duquel des anges de bronze dansent dans une fusée de rayons, enchantent la vue, émeuvent la sensibilité. Tous les ornements sont d'un goût si délicat que notre XVIIIe siècle ne les désavouerait pas; mais ils ont, de plus, je ne sais quoi de vivant et de passionné qu'on ne trouve guère en France : ils se fondent dans une atmosphère colorée, chaude et somptueuse, et cependant propice à la piété.

1. M. Reymond a fixé la date de cette église : elle est de 1658, non, comme on croyait, de 1678.

IV

Grand architecte, Bernin n'est pas moins grand sculpteur. Il a montré dans le domaine plastique un génie pareillement inventif; même, lié par des nécessités moins étroites, il a pu se donner plus librement carrière.



SAINTE BIBIANE (1626).
Marbre. — Rome, Église Sainte-Bibiane.

Lorsque nous l'approchons aujourd'hui, son originalité nous est d'abord un peu cachée par tout ce qui l'a suivi. Mais dès qu'on se reporte au temps de ses débuts, on est frappé de ce que ses premiers ouvrages offraient de nouveau. S'il est vrai que le groupe d'*Énée et Anchise* (1618) se rattache à Michel-Ange par l'intermédiaire du *Saint Jean* de Pietro Bernini, dont il rappelle le travail, le *David* (1619), si vivement tendu vers l'action, révèle des préoccupations inconnues. On a fait observer très justement que l'idée de cette figure est empruntée au *Saint-André marchant au supplice*, de Saint-

Grégoire (1608)[1]. Il n'est pas étonnant que Bernin, vivant dans l'entourage du cardinal Borghèse protecteur du Guide, ait consulté une des fresques les plus fameuses de ce charmant artiste et qu'un détail l'en ait frappé ; mais il est caractéristique que, dans la formation de son génie, les peintres aient joué un rôle aussi important que les sculpteurs. « Ce que l'on me reproche, disait plus tard le Cavalier, c'est ma plus belle qualité. Je rends le marbre souple comme de la chair et j'ai uni dans mes ouvrages les ressources de la peinture et celles de la sculpture. » Rien de plus vrai. Il a, tout de suite, cherché à faire passer dans le marbre, non seulement cette palpitation de vie que la statuaire avait très rarement fixée, mais quelque chose d'instantané dans le mouvement, de pathétique dans les sentiments que la peinture seule avait exprimé jusque là. Dès avant 1625, la *Daphné* dévoilait à tous les yeux ces ambitions nouvelles et témoignait en même temps de leur merveilleux succès. Mais l'*Enlèvement de Proserpine* (1620) était déjà bien révélateur. Il suffit de le comparer à l'*Enlèvement de la Sabine*, dont il est sorti, pour s'en rendre compte : le Romain de Jean Bologne, tranquillement cambré, soulève une femme de pierre qui, les bras étendus, maintient l'équilibre du groupe ; le Pluton de Bernin emporte violemment une proie gémissante, aux yeux remplis de larmes, et pourtant, qui sait ? à demi consentante, dont la flexible chair cède sous l'étreinte du ravisseur. Ne pressent-on pas là presque tout Bernin, son « réalisme », sa passion, le sentiment voluptueux qu'il a de la beauté féminine, son goût pour les émotions dramatiques et pour les subtiles nuances psychologiques ? La *Sainte Bibiane* (1626) achève le portrait : cette délicieuse jeune fille, dont le corps se dessine si chastement sous la draperie capricieuse, et dont le visage extasié se tourne vers le ciel, annonce de loin la *Sainte Thérèse* et *la Bienheureuse Albertoni*, comme la *Proserpine* annonce la *Vérité*.

Ici, j'entends les détracteurs de Bernin qui m'arrêtent : « Sans doute Bernin est original, et nous ne nions pas son talent. Passe pour la *Daphné*, la *Sainte Bibiane*, passe pour la *Sainte Thérèse*, encore qu'il y ait là bien de l'affectation. Mais votre Cavalier n'a pas toujours cette simplicité, même relative. Louerez-vous le *Saint Longin*, les énormes Docteurs de

1. Voir l'article intéressant de M. Hermann Voss, *Ueber Berninis Jugendentwickelung*, dans les *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, octobre 1910.

l'Église qui portent du bout du doigt la chaire de Saint-Pierre, le tombeau d'Innocent X, avec son rideau de marbre et son squelette de bronze? Que tout cela est faux! Comment supporter cette boursouflure et cette préciosité? L'émotion vraie n'est point si théâtrale. » Ce sont là des critiques qu'on formule sans cesse. M. Reymond ne les a pas discutées franchement; abordons-les de front.



LA CHARITÉ.
Figure du tombeau d'Urbain VIII (1642-1647)
à Saint-Pierre de Rome.

Il convient avant tout de ne pas oublier que, des travaux qu'il a conduits, Bernin n'a pu exécuter lui-même qu'une faible partie; le temps lui eût manqué pour faire davantage. Si parmi ses collaborateurs se trouvaient des artistes de grand talent, d'autres n'avaient ni l'étoffe ni le goût nécessaires pour réaliser sans les trahir des conceptions d'une originalité extrême; et c'est justement à la fin de sa vie, quand ses œuvres étaient le plus audacieuses, qu'il a dû s'en remettre le plus complètement à ses aides[1]. Ceci dit, qui a son importance, je ne prétends nullement que les œuvres de sa propre main ne soient jamais ni affectées ni excessives. Il en est, — j'ai eu l'occasion de le signaler, mais il est bon de le redire, — de si paisibles et de si modérées que la plupart des gens ne les croient point de lui, et cela même dans sa vieillesse : *la Visitation* de Savone est de 1664, contemporaine de l'église d'Ariccia, simple et pure comme elle. Ces œuvres sont cependant en petit nombre : le Cavalier était trop impé-

1. Dans le tombeau d'Innocent X, même les maquettes des figures étaient de la main de collaborateurs; Bernin n'avait donné que le dessin. Dans le *Louis XIV à cheval*, la part des aides fut considérable; on ne peut d'ailleurs plus juger équitablement cette statue, transformée par Girardon, et aujourd'hui en fort mauvais état.

tueux pour s'y tenir. Le reste n'est pas exempt de « manière ». Mais c'est là un défaut tout superficiel, qui est du pays et de l'époque, et auquel on ne devrait point s'arrêter.

Il n'y a point, en effet, quoi qu'on dise, d'art éternel ni universel. L'idéal que les hommes se forment de la beauté change sans cesse ; pour juger d'un art que le temps ou l'espace éloigne de nous, une « mise au point » est toujours nécessaire. Si la statuaire antique nous paraît aujourd'hui s'imposer indiscutablement, c'est que toute notre éducation nous en donne l'intelligence. Les derniers siècles ne voyaient rien à admirer dans la sculpture ni l'architecture des cathédrales gothiques ; si, aux yeux de nos contemporains, elles possèdent une beauté immortelle, c'est simplement que nous avons appris à les comprendre. Nous sommes devenus d'un éclectisme merveilleux, au point de n'avoir plus de « goût » qui nous soit propre. Nous ne marchandons même pas notre admiration à l'art de l'Extrême-Orient, dont, pourtant, les idées et les sentiments profonds nous échappent. Je ne sais, en vérité, pourquoi le XVII[e] siècle italien ne bénéficie pas de cette bienveillance générale : on se détourne devant un geste légèrement emphatique, qui recèle peut-être une émotion forte et proche de nous, tandis qu'on se penche avec une indulgente sympathie sur un affreux primitif allemand ! Le plus étrange est qu'en littérature nous n'avons pas les mêmes préjugés : le mauvais goût de Shakespeare, le « clinquant » du Tasse, la préciosité de Corneille, le gongorisme de Calderon, ne nous empêchent nullement d'être émus ou charmés par Rosalinde ou Roméo, par Armide, par Rodrigue ou Psyché, par la Rosaura de *la Vie est un songe* ou le Cyprien du *Magicien prodigieux*. La part des circonstances historiques et sociales que nous faisons là si volontiers, pourquoi ne pas la faire dans les arts plastiques ? Dès qu'on acceptera tel qu'il est le langage que parle Bernin, on découvrira ce qu'il y a d'humanité vraie dans son œuvre.

On admirera comment une extrême fidélité à la nature s'y allie à l'idéalisme d'un poète. Bernin est, si l'on veut, un réaliste. Personne ne s'est moins embarrassé des conventions et des règles : il admirait les Grecs et les Romains, mais il ne les consultait que pour s'instruire, non pour les copier. Personne n'a mieux donné à la pierre l'apparence des matières diverses : les étoffes, les dentelles, les cheveux, les moindres particularités



BERNIN. — LA VISITATION (1664)

[illegible]

d'un visage, il les imite exactement; au lieu de continuer la tradition des corps de femmes antiques, il a voulu amollir le marbre jusqu'à le faire frissonner comme un corps réel, un corps de chair, tendre, que le contact de l'air ni l'exercice n'ont affermi. Il a introduit dans la sculpture cette vie sensuelle que Rubens a introduite dans la peinture. Qu'elle est aimable, la douce *Charité* du tombeau d'Urbain VIII! Qu'elle est séduisante, la voluptueuse *Vérité!* Le regard caresse le cou plein, les épaules rondes, le sein charmant, les plis souples du ventre et des hanches; on croit sentir la chaleur du sang sous la peau. Mais le réalisme de Bernin est un réalisme d'Italie, que l'imagination transfigure. Lorsqu'il fit à Paris le buste de Louis XIV, il dit « qu'il avait presque toujours travaillé d'imagination et qu'il n'avait que rarement consulté les dessins qu'il a : qu'il ne regardait principalement que là-dedans, montrant son front, où il dit qu'il a l'idée de Sa Majesté; qu'autrement, il n'aurait fait qu'une copie au lieu d'un original;... que dans ces sortes de portraits, il faut, outre la ressemblance, y mettre ce qui est dans les têtes de héros ». Voilà le secret de la supériorité de ses bustes. Les accessoires aussi sont interprétés: il se fit apporter, pour le portrait du roi, une pièce de soie et un collet de Venise, il les garda sous les yeux pendant qu'il travaillait, mais il les transforma complètement[1]. De même les modèles de ses statues, les draperies dont il les enveloppe, et auxquelles il a donné une éloquence inconnue avant lui, sont transposés dans un ton qui, suivant le cas, est héroïque, tendre ou douloureux.

Ce naturalisme, si différent de celui du Nord, se rencontre jusque dans les ouvrages les moins « réels » du Cavalier. On est trop porté, lorsqu'il s'agit de l'art du *seicento*, à douter de la vérité du sentiment à cause de la manière dont il se manifeste; on oublie qu'on a affaire à des Italiens, à qui la mimique et le geste sont tout naturels. Il n'est point nécessaire de s'en souvenir devant les œuvres antérieures au XVIe siècle, sauf peut-être en face de Donatello et de quelques peintres de l'Italie septentrionale, parce que ces œuvres ne cherchent pas, en général, à traduire les sentiments à leur paroxysme. Mais, devant les peintres du XVIIe siècle, qui, nourris de Michel-Ange et de Corrège, ont voulu composer sans cesse dans le mode le plus pathétique, devant Bernin, qui les a suivis

1. Cf. le *Journal*, p. 73 et 175. Voir aussi, p. 134, son discours aux académiciens

dans cette voie, il faut y penser. La façon dont les personnages de Bernin expriment leurs émotions, c'est la sienne propre. Le *Journal* de Chantelou contient, à ce propos, un passage fort curieux :

On a parlé, écrit-il, de différentes choses au sujet de l'expression qui est l'âme de la peinture. Le Cavalier a dit qu'il s'est servi, pour tâcher d'y réussir, d'un moyen qu'il a trouvé de lui-même, qui est que, quand il veut donner l'expression à une figure qu'il voulait représenter, il se met dans l'acte même qu'il se propose de donner à cette figure, et se fait dessiner dans cet acte par un qui dessine bien[1].

Ce procédé, qui, sans doute ne vaudrait rien avec un artiste ordinaire, pouvait être employé par un Bernin, dont le génie était capable de transfigurer le croquis de son collaborateur. En tout cas, cette confidence éclaire bien des choses. Qu'on se remette en mémoire ce que nous savons de Bernin, de son extrême sensibilité, de sa mobilité, de ses dons expressifs, on connaîtra ce qu'il y a de sincère dans des ouvrages qui ont d'abord l'air théâtral; qu'on se rappelle, avec cela, l'ardeur extérieurement manifestée, de sa piété, on comprendra mieux ses œuvres religieuses et l'on n'accusera plus la *Sainte Thérèse*, par exemple, d'être uniquement profane.

Sur la beauté de ce groupe fameux, tout le monde est d'accord. L'Ange est plus charmant que l'*Éros* de Praxitèle; la sainte, pâmée, mais si légère sur les nuages qui la soulèvent, sa main et son pied nus sortant des plis épais de son habit de carmélite, est une des choses les plus touchantes de la sculpture. « Sa robe est bouleversée comme un voilier dans un naufrage, et la petite tête dure, nette, arrêtée, défaille comme un oiseau qui mourrait de son propre chant[2]. » Stendhal lui-même, entiché de Canova et si injuste, d'ordinaire, pour Bernin, ne résiste pas : « Le ciseau grec a-t-il rien produit d'égal ? Les sculpteurs de l'*Ilissus* et de l'*Apollon* ont fait mieux si l'on veut ; ils nous ont donné l'expression majestueuse de la Force et de la Justice, mais qu'il y a loin de là à sainte Thérèse ! »[3]. Où l'on discute, c'est sur la qualité du sentiment religieux; la critique a été formulée une fois pour toutes, vivement mais spirituellement, par le Président de Brosses[4]: « Si c'est ici l'amour divin, je le connais, on en voit ici-bas maintes copies

1. *Journal*, p. 51.
2. Comtesse Mathieu de Noailles, le *Visage émerveillé*.
3. *Promenades dans Rome*, édition Calmann-Lévy, t. I, p. 275.
4. *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, édition Perrin, t. II, p. 69.

d'après nature ». Je ne songe pas à nier que l'expression du sentiment religieux se trouve ici mêlée de tendresse humaine : Bernin se faisait à cette époque une idée trop voluptueuse de la beauté pour qu'il en fût autrement : la *Sainte Thérèse* est contemporaine de la charnelle *Vérité*, et, d'un jour à l'autre, un artiste ne saurait changer complètement son langage. Je prétends seulement que le sentiment lui-même est sérieux et pur. Au temps du Cavalier, personne n'en doutait ; ce sont les incrédules du XVIII[e] siècle et les critiques protestants du XIX[e] qui ont inventé de se scandaliser ; il est permis de penser qu'ils n'y entendent rien. Je me demande si ceux que la statue de Bernin étonne ne seraient pas étonnés pareillement par la lecture des mystiques les plus orthodoxes et par celle de la sainte elle-même. Connaît-on le texte qui a inspiré le Cavalier[1].



ANGE PORTANT LA COURONNE D'ÉPINES (1667).
(Rome, pont Saint-Ange.)

1. Je ne crois pas qu'on l'ait signalé avec précision. Il a cependant son intérêt, puisqu'il explique l'Ange qui a parfois étonné. (*Vie de Sainte-Thérèse écrite par elle-même*, chap. XXIX.)

Il a plu parfois à Notre Seigneur que j'aie vu un ange à mon côté, dans une forme corporelle. Il était petit, d'une merveilleuse beauté et son visage étincelait de lumière... Cet ange avait en la main un dard qui était d'or...; il me sembla qu'il l'enfonça diverses fois dans mon cœur, et toutes les fois qu'il l'en retirait il m'arrachait les entrailles, et me laissait toute brûlante d'un si grand amour de Dieu que la violence de ce feu me faisait pousser des gémissements, mais des gémissements mêlés d'une si extrême joie que je ne pouvais désirer d'être délivrée de cette douleur délicieuse.

Pense-t-on que c'est au moyen d'un évanouissement ordinaire qu'un sculpteur pouvait traduire des émotions aussi intenses ? On imagine assez le « cas pathologique » que nous infligerait un moderne. Dès là qu'il fallait leur donner une forme visible, je ne crois pas qu'il fût possible de le faire avec plus de poésie et de beauté que ne l'a fait Bernin.

Il se peut, seulement, qu'un pareil effort d'expression soit tout près de dépasser la limite des arts plastiques. A tout prendre, le reproche le mieux fondé qu'on soit en droit d'adresser au Cavalier est d'avoir violenté le marbre : il a voulu lui faire exprimer des états de sensibilité trop aigus, il a voulu lui communiquer plus de mouvement qu'il n'en peut passer dans une matière inerte. Au moment où il sculptait la *Sainte Thérèse*, il gardait encore dans l'exécution une délicate mesure; mais il avait sur les déformations qu'il est nécessaire de faire subir aux choses, pour en rendre le caractère et pour tenir compte de l'atmosphère qui enveloppera leur image, des opinions audacieuses et tout à fait modernes. « Il faut, disait-il à Chantelou, pour bien montrer le naturel, faire ce qui n'est pas dans le naturel[1]. » A mesure qu'il avançait dans la vie, qu'il commandait mieux à toutes les ressources de son art, il osait davantage. Ses derniers ouvrages montrent des interprétations fort hardies de la réalité. Parfois il passe le but : la statue équestre de Constantin, celle surtout de Louis XIV, où il a cherché à donner, par des moyens extraordinaires, l'impression d'un cheval au galop, sont des œuvres à peu près manquées. En revanche, — on ne s'en souvient pas assez quand on le juge, — les jours où il frappe

1. *Journal*, p. 18. La suite où il s'explique est intéressante. Ce qui est particulier, ce n'est pas que Bernin ait « déformé » la nature, — tous les artistes de génie en ont fait autant, — c'est qu'il l'ait déformée aussi consciemment. — La figure du Pont Saint-Ange reproduite ici (p. 231) donnera l'idée de la manière dont Bernin comprenait, à la fin de sa vie, la sculpture en plein air : ce n'est que la copie d'un des deux Anges exécutés de sa main, et qui ont été transportés à S. Andrea delle Fratte (cf. Fraschetti, p. 368); mais il m'a paru préférable de montrer cette sculpture décorative à la place pour laquelle elle a été faite; c'est là, éclairée par le soleil et découpée sur le ciel romain, qu'elle prend toute sa valeur.



Phot. Alinari.

Bernin.

Sainte Thérèse frappée du trait de l'Amour divin (1646).

Marbre. — Rome, Sainte-Marie-de-la-Victoire, chapelle Cornaro.

juste, il produit un chef-d'œuvre : avec ses modelés puissamment accusés, malgré leur douceur, et ses draperies tourmentées, *la Bienheureuse Louise Albertoni* est admirable.

V

L'influence d'un art aussi vivement expressif est toujours dangereuse. Les gigantesques héros de Michel-Ange ne sont plus, chez ses élèves, que d'épais lutteurs bombant des muscles inutiles. Que pouvait devenir, entre les mains de médiocres imitateurs la sculpture dramatique de Bernin ? Quand le génie ne l'anime plus, elle se fait vite conventionnelle, fade ou théâtrale, elle gesticule dans le vide. Bernin incarnait trop complètement l'idéal de ses contemporains pour avoir sur eux une action très heureuse : il encouragea leurs défauts. En architecture, ses rivaux se chargèrent, de son vivant même, de pousser à l'excès ses recherches pittoresques ; ce fut bien pis après sa mort. Il ne faut, cependant pas trop médire des architectes qui l'ont suivi : les monuments romains du XVIII[e] siècle sont encore d'une singulière grandeur ; Vanvitelli à Naples, Guarini à Turin, ont de quoi nous plaire et nous émouvoir. C'est dans la décoration surtout que l'art du Cavalier eut un heureux prolongement. Bernin est le créateur de ces riches intérieurs de bronze et de marbre qui donnent aux églises d'Italie un éclat aujourd'hui trop décrié. Les beaux anges aux jambes nues qui souriaient dans les rayons d'or de ses gloires s'envolèrent jusqu'aux voûtes : nous les retrouvons, ambrés par la lumière vénitienne, dans les plafonds de Tiepolo.

Bernin n'a pas eu d'action que dans son pays ; il en a eu dans toute l'Europe et notamment en France. Quelque résistance qu'il y ait rencontrée durant son séjour, sa personnalité était trop accusée, son mérite trop éclatant pour que nos artistes échappassent à son prestige : et, depuis son retour à Rome jusqu'à sa mort, il anima de son inspiration l'Académie de France, que Colbert venait de fonder. Je ne puis examiner en détail ce que nous lui devons : il y faudrait plus d'espace que je n'en ai ici. Mais qu'on jette seulement un coup d'œil sur ses projets pour le Louvre, qu'on regarde ensuite le Versailles de Le Vau, le Louvre de Perrault : ces toits à l'italienne, cet ordre unique embrassant deux étages, cette noblesse imposante, où les trouve-t-on dans les édifices antérieurs à son voyage ?

Qu'on se rappelle ce qu'était la sculpture française au début du siècle, ce qu'elle fut à la fin : niera-t-on ce que Girardon ou Coysevox, pour ne rien dire de Puget, ont appris de l'Italie, c'est-à-dire de Bernin ? Cette influence n'est aucunement contestée par ceux qui, comme Courajod, n'aiment pas le siècle de Louis XIV : mais ceux qui l'admirent sont toujours prêts à réduire la part de l'Italie. Reconnaissons plutôt et que l'influence italienne fut considérable, et qu'elle n'est point à déplorer. Elle ne diminue pas nos architectes et nos sculpteurs : du xve siècle au xviiie, l'originalité de l'art français a été faite surtout du goût exquis avec lequel il a pris exemple sur ses voisins, et composé au moyen d'éléments divers un tout d'une harmonie, d'une élégance inimitables. Il me semble que Bernin apporta aux Français quelque chose qu'ils n'avaient pas. On oublie, quand on taxe de sévérité ses jugements sur ce qu'il vit à Paris, ce qu'était alors la capitale. Quels tableaux, quels marbres, y trouvait-il qui pussent rivaliser avec ceux qui ornaient son pays ? Quels monuments ? Le Louvre ni Versailles ne ressemblaient à ce qu'ils sont : il n'y avait rien, en vérité, nulle part, qui soutînt la comparaison avec les beautés de Rome. Là, les collines entourant la ville portaient déjà leur couronne de jardins, Médicis, Borghèse, Ludovisi, Mattei, Pamphili ; là, de belles places étaient nuit et jour enchantées par le bruit des fontaines ; là, s'élevaient le Vatican de Bramante, le Capitole de Michel-Ange et la Colonnade de Bernin. Je m'explique parfaitement que le Cavalier ait trouvé la manière des Français « agréable », mais « triste et menue », et il est bien vrai que leur manquaient « le noble et le grand ». Son exemple a servi à ennoblir et agrandir leur style.

Bernin, j'espère l'avoir fait au moins pressentir, a été un homme de génie d'une richesse poétique et d'une originalité prodigieuses ; mais si, de plus, il est exact que son passage a contribué à former l'art majestueux que voulait un Louis XIV, s'il marque l'origine d'une période à laquelle nous devons tant de chefs-d'œuvre, depuis le château et les sculptures de Versailles jusqu'aux Garde-meubles de Gabriel et aux bustes de Houdon, quelque reconnaissance peut s'ajouter à notre admiration pour un des plus grands artistes d'Italie.

Paul ALFASSA

CORRESPONDANCE DE ROUMANIE

MUSÉES ET COLLECTIONS DE BUCAREST

Bucarest a depuis longtemps un musée archéologique remarquable, mais la capitale roumaine n'avait point de musée d'art moderne. Elle en possède un depuis quelques mois, et elle le doit — chose digne d'être notée — non point à l'initiative publique, mais à la libéralité intelligente et au goût délicat d'un particulier.

M. A. Simu s'est proposé pour tâche de faire connaître à ses compatriotes les grands maîtres, peintres et sculpteurs, de l'art du XIXe siècle. Mais il ne lui a point suffi que ces maîtres, comme il arrive trop souvent, fussent représentés par un nom illustre, inscrit au bas d'une œuvre quelconque : il a voulu réunir des pages de choix, vraiment caractéristiques de chaque talent. C'est dire que dans la collection qu'il a formée, le médiocre est rare, et l'excellent abonde ; et cette collection prend, s'il est possible, plus de valeur encore par la façon élégante dont elle est présentée.

Un édifice de style antique, qui rappelle la Maison Carrée de Nîmes, abrite le Musée Simu. L'intérieur est partagé en cinq salles, dont chacune, par une décoration ingénieusement combinée, rappelle une des grandes époques de l'histoire de l'art. Dans la première, des moulages évoquent les chefs-d'œuvre de l'Égypte et de l'Assyrie, de la Grèce et de la Renaissance ; dans les autres, se disposent, en belle lumière, les œuvres originales de l'art contemporain : la place la plus large y est faite à l'art allemand, à l'art roumain et par-dessus tout à l'art français.

Pour montrer ce que vaut cette collection, il suffira de citer quelques noms et quelques œuvres. Vous y trouverez une page maîtresse de Daumier, *Un compartiment de troisième classe*, un lion de Delacroix, un délicieux coin d'Orient de Decamps, *Près de la Mosquée*, un beau paysage de Courbet, un admirable portrait de Carrière, *l'Église de Moret* de Sisley, une *Danseuse espagnole* de Besnard, un panneau exquis d'Aman-Jean, *Confidences*. Ailleurs, c'est Gervex et Bouguereau, J.-P. Laurens et Harpignies, J. Bail et Caro-Delvaille, Chéret et Monticelli, Th. Ribot et Rafaëlli ; Cottet avec ses *Femmes d'Ouessant veillant un enfant mort*, Boudin, avec son *Bassin de radoub de Bordeaux*, Roybet avec un Sénégalais enturbanné de vert. Et voici la glorieuse phalange des sculpteurs : Dalou et Falguière, Frémiet et Bartholomé, Barye et Gardet, Paul Dubois, Carpeaux et Rodin.

On voit avec quel goût délicat et sûr cette collection a été composée et comme elle donne, malgré des lacunes inévitables, une exacte et haute idée de notre art. L'art allemand n'est pas moins heureusement représenté. C'est Menzel, c'est Uhde et Liebermann, c'est Ed. von Gebhardt avec deux portraits excellents, c'est Thor et Winternitz avec un panneau lumineux et charmant. Et l'art roumain enfin occupe naturellement, dans ce musée roumain, une large place. Grigoresco, qui fut le com

pagnon de nos maîtres de Barbizon, y montre, entre autres belles pages, un prestigieux *Coucher de soleil à Barbizon*, je me contente de nommer les pittoresques figures de Th. Aman, *le Berger* de Stramboulesco et les portraits de Popesco.

C'est un plaisir de s'oublier dans les salles élégantes et claires du musée Simu. Ce n'est pas un moindre plaisir de pénétrer dans le palais magnifique et charmant, à peine entre-ouvert encore aux visiteurs, où M. J. Kalindéro a groupé avec un goût pittoresque ses précieuses collections. Depuis le somptueux vestibule où tableaux, meubles et bibelots de prix s'arrangent en une exquise harmonie, depuis le grand escalier aux larges degrés de marbre qu'éclairent des vitraux superbes jusqu'au grand hall du premier étage et à la longue suite des appartements, partout ce sont des œuvres rares : bois italiens, meubles français, terres cuites, faïences, tableaux de toutes écoles et de toutes provenances, parmi lesquels l'œuvre de Grigoresco occupe la place d'honneur qu'il mérite.

Chez M. Simu comme chez M. Kalindéro, de précieuses icônes byzantines rappellent la profonde influence qu'exerça sur les pays roumains l'art de Byzance. C'est cette influence qui apparaît dans le beau musée, ouvert depuis quelques mois à peine, où l'administration de la Caisse des Églises a réuni de merveilleuses collections. Dans les monastères, dans les églises ruinées ou désaffectées, on a recueilli les icônes anciennes, les sculptures précieuses, comme cet iconostase colossal en bois doré qui provient de la vieille église de Targoviste, les ornements sacerdotaux, les orfèvreries : et de tout cela s'est constitué, presque sans dépense, grâce au zèle infatigable de M. Garboviceano, administrateur de la Caisse des Églises, un incomparable musée d'art religieux, qui ira sans cesse en s'accroissant. La collection d'icônes, surtout, est une des plus riches et des mieux datées que je connaisse. Elles se répartissent chronologiquement depuis le XVe siècle jusqu'au commencement du XIXe : beaucoup appartiennent à l'époque de Constantin Brancovan (fin du XVIIe siècle), où un mouvement d'art intéressant se manifesta en Roumanie. Toutes jettent un jour curieux sur l'histoire de l'art byzantin, et il faut souhaiter qu'on nous donne prochainement le catalogue de ce musée et qu'on en publie les pièces principales.

Tout permet de croire que la Roumanie ne manquera point à cette tâche. Sous l'impulsion de la Commission des monuments historiques, ce pays manifeste le zèle le plus louable pour ses anciens monuments. Sans parler de la restauration fameuse que Lecomte du Nouy fit jadis de l'église de Curtea de Argeș, on s'est en ces dernières années préoccupé de sauver, avec un soin intelligent plusieurs édifices importants. En outre, depuis 1908, la Commission publie un *Bulletin* où se sont révélées les richesses artistiques de la Roumanie. Je me contente de nommer les monastères si intéressants de Comana, de Neamtu, et celui de Horez surtout, avec son vaste et curieux décor de fresques, les églises de Targoviste ou de Coltea, les ruines élégantes des palais des Brancovan à Potlogi ou à Mogosoaia. Mais je tiens à rappeler ici le nom de celui qui fut l'initiateur et qui reste le meilleur ouvrier de cette grande œuvre nationale, M. J. Kalindéro, de l'Académie roumaine, qui préside avec autant d'activité que de goût la Commission des monuments historiques roumains.

CHARLES DIEHL

BIBLIOGRAPHIE

L'Exposition rétrospective de Saragosse en 1908, album de 114 planches, texte historique et critique par E. Bertaux. Saragosse et Paris (Librairie centrale des Beaux-Arts), in-4°.

L'Exposition rétrospective organisée à Saragosse à l'occasion du centenaire des sièges de 1808 et 1809 avait réuni au palais des Beaux-Arts une quantité considérable d'œuvres tirées des églises, musées et collections privées d'Espagne : beaucoup étaient inconnues, la plupart n'avaient jamais été photographiées. Aussi faut-il remercier les organisateurs, D. Mariano de Pano y Ruata et le chanoine D. Francisco de Pauba Moreno, de nous en donner, avec l'érudite collaboration de M. E. Bertaux, un important album. A chaque planche M. Bertaux a joint une notice où se retrouve sa parfaite connaissance de l'art espagnol. Parmi ces peintures, on doit noter les panneaux provenant du retable de l'église de Sijena, aujourd'hui au musée de Huesca, de l'école aragonaise, et plusieurs de ces curieux ouvrages de type flamand, comme une *Annonciation* de la collection de D. Roman Vicente, à Saragosse, provenant de Nagéra, en Vieille-Castille, et qu'on ne peut attribuer qu'à l'atelier de Memling, d'où sortirent aussi les grands anges musiciens du musée d'Anvers qui voisinaient jadis avec elle dans la même église. Les tapisseries, naturellement, sont nombreuses et admirables, un grand *Crucifiement* franco-flamand du commencement du XVe siècle, une *Exaltation de la Croix* flamande de 1470 environ, le *Tapis des Nefs* de la Seo, et la *Gloire de la Vierge del Pilar* de Saragosse, sans compter les pièces célèbres prêtées par la Couronne. Et ce sont encore des orfèvreries, des ivoires, des étoffes, des émaux, l'une des vierges d'argent de Roncevaux notamment. Cet album est un recueil du plus haut intérêt, parfaitement présenté et tel qu'on doit souhaiter en voir paraître un analogue après chaque grande exposition locale. Il fait grand honneur à l'initiative du comité de Saragosse. — R. Kœchlin.

Inventaire général des dessins du musée du Louvre et du musée de Versailles. Ecole française, par Jean Guiffrey et Pierre Marcel. T. V. — Paris, C. Eggimann, in-4°, pl.

Le cinquième volume de cette importante publication, à laquelle M. Gust. Frizzoni consacrait récemment un élogieux article dans une revue italienne, s'ouvre par une étude sur les plus célèbres collections de dessins du XVIIIe siècle et comprend les artistes allant, par ordre alphabétique, de Delamonce à Thomas Germain.

Il est superflu de revenir sur la formule adoptée pour les notices de cet ouvrage et d'insister sur l'abondance de sa documentation iconographique. Mieux vaut signaler rapidement ce que contient le volume qui vient de paraître.

La composition, dictée par l'ordre alphabétique, en est singulièrement mélangée :

on y trouve un œuvre important d'architecture, par Derand, et de décoration, par Toussaint Dubreuil ; Daniel Dumonstier y montre des portraits de personnages de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècle ; Pierre Dulin y rappelle les pompes du sacre de Louis XV, comme Dugourc et L. Dupré celles des époques de Louis-Philippe et de Charles X ; Claude Lorrain (Gellée) y représente la peinture du XVIIe siècle, et celle du XVIIIe y fait bonne figure avec Deshayes, Doyen, Drouais, Durameau, Fragonard, etc. ; après les portraits des généraux de la Révolution, par Dutertre, et les vues de Paris en 1815, par Delécluze, les œuvres de Gérard, Géricault, Delaroche, Devéria, Drolling, Gavarni, redisent la persistance de l'étude dessinée, à travers toutes les vicissitudes de l'art du XIXe siècle ; enfin les albums d'antiquités égyptiennes et romaines de Duperac ont la froide précision documentaire qu'on demandait à ces croquis.

Encore une fois, c'est extrêmement mélangé, mais ce n'est presque jamais indifférent. — E. D.

Les Tapisseries des musées royaux du Cinquantenaire à Bruxelles, par J. DESTRÉE et P. VAN DEN VEN. — Bruxelles, Vromant, in-8°, pl.

On sait que les musées du Cinquantenaire possèdent, pour chaque industrie d'art, des séries d'objets qui peuvent rivaliser en richesse avec les collections de tableaux des musées de peinture et continuer l'éducation artistique des visiteurs : les broderies, les dentelles, les bois sculptés, les dinanderies, les orfèvreries, les ivoires, les meubles, les céramiques sont représentés par des spécimens de choix ; mais, par-dessus tout, les tapisseries forment un ensemble plus intéressant encore, parce qu'il est plus complet et qu'il renferme à peu près tous les échantillons des époques et des genres de la fabrication nationale.

Pour permettre au public une visite profitable de chaque section du musée, la maison Vromant va mettre en vente une suite de petits livres, établis avec autant de soin pour le texte que de goût pour les planches, où l'on trouvera le catalogue illustré des objets. Le premier de ces guides est consacré aux tapisseries : il comprend une notice historique, une table, une bibliographie, rédigées par MM. J. Destrée et P. Van den Ven, — ce qui est une double garantie pour les travailleurs, — et quarante-quatre planches, très suffisantes, en phototypie ; le tout à un prix des plus modérés. La tentative est intéressante et méritait d'être signalée. — E. D.

Catalogue général illustré du musée de sculpture comparée (moulages), par Camille ENLART et Jules ROUSSEL. Nouvelle édition (Paris, A. Picard, in-8°). — **Catalogue des peintures et sculptures exposées dans les galeries du musée Fabre, de la ville de Montpellier.** 11e édition (Montpellier, imp. de Roumegous et Déhan, in-16).

C'est à dessein que je rapproche ici ces deux catalogues.

Pour le dernier nommé, il n'eût pas mérité autre chose qu'une simple mention, car il se borne à reproduire exactement l'édition précédente, sauf addition d'un appendice énumérant les œuvres d'art entrées au musée de 1904 à 1910. Tel qu'il se présente, il est suffisant, sans doute, mais on demeure surpris qu'une municipalité

soucieuse de ses collections n'exige pas une mise au point plus rigoureuse d'un ouvrage comme celui-ci, dès l'instant qu'elle en entreprend la réimpression.

Pour le catalogue du musée du Trocadéro, il a été au contraire revu de près et entièrement refondu. On s'y est attaché à compléter et à préciser les descriptions, les lectures, les attributions et les dates ; on y a introduit une classification nouvelle, et d'ailleurs assez singulière puisqu'elle est basée non sur la date, mais sur le style des objets (antiquité, styles roman, gothique et renaissance, temps modernes) ; une seconde partie est consacrée aux écoles étrangères divisées simplement en deux sections : antiquité d'une part, et de l'autre moyen âge et temps modernes. Enfin, un index, extrêmement précieux, des noms de personnes et de lieux, achève de rendre maniable ce répertoire, illustré de plusieurs reproductions. E. D.

Grundzüge der Bauentwicklung der Haustypen im Abendland, von Franz Precht. — Esslingen, Neff, 1910, in-8°, 130 pages.

Sous une forme un peu schématique, M. Precht s'efforce de démontrer la permanence de certaines formes architecturales qui se retrouvent, avec des variantes, dans toutes les civilisations de l'Orient et de l'Occident. Il distingue quatre types essentiels d'habitations primitives : *la maison ronde*, d'où dérivent certains types d'architecture funéraire, toujours fidèlement calqués sur les maisons des vivants, et certaines constructions d'architecture religieuse, l'église du Saint-Sépulcre, les baptistères, les absides ; *la maison cubique* avec niches et coupoles ; *la maison à pignon*, qui ne présente que des surfaces planes et dérive des maisons rustiques en bois ; et enfin *la maison dont les différents bâtiments se groupent autour d'une cour centrale* (Hofbau), archétype de la maison romaine à atrium, des cloîtres monastiques, des basiliques, des châteaux du moyen âge et de la Renaissance. — Louis Réau.

Histoire de la peinture classique, par Jean de Foville. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°, pl. en coul.

M. Jean de Foville qui vient de développer dans une luxueuse plaquette sur *Sperandio* un des chapitres de son excellente monographie des médailleurs italiens et de donner à cette même monographie un « pendant » en tous points digne d'elle, par la connaissance approfondie du sujet et le souci de la forme, avec un livre sur les *Della Robbia*, a écrit le texte d'une histoire de la peinture classique destiné à accompagner une suite de planches en couleur.

Je ne crois pas que M. Jean de Foville se fasse la moindre illusion sur l'exactitude, et partant l'utilité de ces reproductions : certes il en est beaucoup de séduisantes dans le nombre, mais à qui fera-t-on entendre que les meilleures d'entre elles donnent une juste idée de l'original ?

Il faut d'ailleurs rendre cette justice à l'auteur qu'il a rédigé les notices de ces cent vingt planches sans autre préoccupation que celle de donner une analyse suggestive du génie de chaque maître en le situant rapidement dans son milieu : ces raccourcis, faisant suite à une introduction où se trouve exposée en peu de mots l'évolution des diverses écoles de peinture parleront mieux à l'esprit que certaines planches aux yeux des lecteurs et constitueront dans ce livre, d'ailleurs soigné autant qu'il pouvait l'être, la meilleure part d'enseignement. E. D.

Mantegna (nouvelle collection des Classiques de l'art). — Paris, Hachette, gr. in-8°.

Il y a quelques mois, nous annoncions l'apparition du nouveau volume des *Klassiker der Kunst*, dont on nous donne aujourd'hui une édition française. La notice consacrée au livre lors de son apparition nous dispensera de nous arrêter longuement sur la traduction, où l'on a conservé les dispositions de l'original : courte étude biographique, traduite d'ailleurs un peu lourdement, suivie de deux cents excellentes reproductions de l'œuvre du maître, ensembles et détails, classées en quatre chapitres : fresques ; tableaux d'église ; tableaux historiques, mythologiques et allégoriques ; gravures. A la fin, des notes, une table chronologique, une table muséographique et une table par sujets.

Avec *Dürer*, *Michel-Ange* et *Raphaël*, précédemment parus dans la même collection, ce *Mantegna* trouvera sa place dans la bibliothèque de tous ceux que leurs travaux ou leurs goûts amènent à rechercher les recueils iconographiques. — R. G.

LIVRES NOUVEAUX

— *Souvenirs du passé. Saint-Gilles, sa légende, son abbaye, ses coutumes*, par J. Charles-Roux. — Paris, A. Lemerre, in-4°, 190 fig. et pl., 50 fr.

— *Études d'histoire et d'art*, par E. Bertaux. — Paris, Hachette, in-16, 33 pl., 3 fr. 50.

— *Une Carrière d'artiste au XIXe siècle. Charles Landelle (1821-1908)*, par Casimir Stryienski. — Paris, Émile-Paul, in-8°, pl. en noir et en coul., 40 fr.

— *Histoire générale de l'art. Italie du Nord*, par Corrado Ricci. — Paris, Hachette, in-16, 629 fig. et 4 pl., 7 fr. 50.

— *L'École espagnole. Le Greco*, par Maurice Barrès et Paul Lafond. — Paris, H. Floury, in-8°, 92 fig. et pl., 25 fr.

— *Jubilés d'Italie*, par Henry Cochin. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, in-16, 3 fr. 50.

— *La Renaissance de la Grèce antique (1820-1850)*, par René Canat. — Paris, in-16, 3 fr. 50.

— *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du Ve à la fin du XVIIIe siècle*, par Émile Molinier. Tome VI. *Les Tapisseries du XIIe à la fin du XVIe siècle*, par Jules Guiffrey. — Paris, E. Lévy, gr. in-4°, 98 fig. et 15 pl., 60 fr.

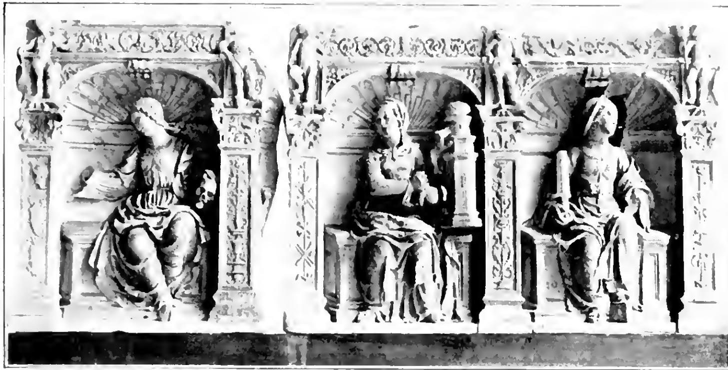
— *Les Primitifs flamands*, par Fierens-Gevaert. Tome III. Débuts du XVIe siècle, fin de l'idéal gothique. — Bruxelles, G. Van Oest, in-4°, 62 pl., 12 fr.

— *Raphael and the portrait of Andrea Turini*, by Tom. Virzi. — London, David Nutt, in-8°, 4 sh.

— *El Greco en Toledo, o nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Dominico Theotocopuli*, por F. de Borja de San Román Fernández. — Madrid, Victoriano Suárez, in-8°.

Le gérant : H. Denis

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



École française, XVIe siècle.
Soubassement du tombeau de Jacques de Chabannes.
Avignon. Musée Calvet

LE CENTENAIRE DU MUSÉE CALVET

Esprit-Claude-François Calvet naquit, en 1728, à Avignon. Sa famille était originaire de Toulouse; mais il passa toute son existence dans sa ville natale et y mourut le 25 juillet 1810.

Après avoir fait ses humanités chez les Jésuites, il étudia la médecine à l'Université d'Avignon, puis y occupa une chaire d'anatomie. Mais la suppression des Jésuites causa par contre-coup la ruine de la Faculté de médecine d'Avignon; les étudiants qui venaient y prendre leurs grades ne savaient plus le latin. Calvet eut alors de grands loisirs, et son infatigable curiosité se porta sur les sujets les plus divers. Il avait l'esprit véritablement encyclopédique. Il aimait les beaux-arts, l'archéologie, les livres, et forma un cabinet de curiosités et d'antiquités qui fut bientôt réputé parmi les plus riches de France et que venaient visiter tous les amateurs de passage à Avignon. Il écrivait le latin, comme si c'eût été sa langue

maternelle, et étudiait avec une égale passion les camées, les statues, les mosaïques, les fossiles, les madrépores, les volcans, les faïences, la morale et la théologie : sur toutes ces matières il a laissé des écrits dont ses contemporains faisaient grand cas. Il composait des traités de médecine et des éloges de médecins célèbres. Il était poète, dédiait au comte de Rantzau une ode sur la goutte, et tournait des madrigaux, comme celui-ci, pour une dame à laquelle il fit cadeau d'un écran :

A la fraîcheur d'un teint qu'embellirent les dieux,
D'un meuble bienfaisant je consacre l'hommage ;
Daignez, Themire, en approuver l'usage,
Et ne plaignez que nous, s'il nous cache vos yeux.

Il avait pris des leçons de peinture de Manglard, le maître de Joseph Vernet, et l'on voit au musée d'Avignon la copie qu'il fit d'un tableau de son professeur : *Une marine avec un arc de triomphe.*

Il avait pour amis ou pour correspondants les naturalistes et les antiquaires les plus renommés de son temps. Caylus lui envoyait des fragments antiques, et l'abbé de Saint-Véran lui procurait les plus belles pièces découvertes dans les fouilles de Vayson. Il était associé à l'Académie des inscriptions et belles-lettres et membre de toutes sortes d'Académies de province. Les princes et les savants venaient le saluer dans sa maison d'Avignon.

En 1789, il tomba malade et s'en fut à Toulon, puis chez l'évêque d'Agde, pour y rétablir sa santé : mais, quand, deux ans après, il revint chez lui, il trouva sa ville en proie à la fureur révolutionnaire, et fut emprisonné avec six cents de ses concitoyens. Heureusement pour lui, on avait alors grand besoin de médecins, car une épidémie faisait de terribles ravages dans la garnison d'Avignon. On le mit en liberté. Il avait perdu la plus grande partie de ses biens, mais ses livres et ses antiquités lui restaient. Il mourut en 1810.

C'était un caractère généreux et singulier. Il demeura célibataire, et travailla, chaque jour de sa longue existence, de cinq heures du matin à midi, sans contention ni fatigue d'esprit. Par amour de la vérité, il se refusait à plaisanter, même avec ses amis les plus intimes, dans la crainte qu'on pût jamais se méprendre sur le fond de ses pensées ou de ses senti-

ments. Sa conversation était simple et sans recherche... Mais tout le personnage se peint au vrai dans son testament, et il faut en citer, dans le texte même, quelques dispositions. C'est le meilleur moyen de faire



PÉRU. — BUSTE DE CALVET.
Avignon, Musée Calvet.

connaître et Calvet lui-même et l'origine de la magnifique fondation dont il a doté Avignon.

Ayant fait quelques legs de bienfaisance à la personne la plus âgée de l'un ou l'autre sexe qui se trouvera en Avignon, au cultivateur qui, né dans Avignon, aura le plus d'enfants vivants, à un jeune homme âgé de vingt-quatre ans qui fera le meilleur dessin au crayon, etc..., Calvet

divise ses biens en deux parts, l'une qu'il laisse à « l'œuvre de bienfaisance » de sa ville natale ; l'autre composée de ses collections et de quelques terres, dont il fait l'usage suivant :

« Appelé par goût à l'étude et au célibat, je m'étais proposé, dès l'âge de quinze ans, d'établir à perpétuité une bibliothèque publique dans ma patrie qui en manquait ; je le fis même lorsque l'usage me permit de tester. Le gouvernement, ami des lettres, sentait depuis longtemps l'utilité de cette institution ; aussi, sans se douter de mon idée, il s'en est enfin occupé pour les principales villes de l'État.

» Celle d'Avignon était des mieux pourvues de livres, à cause des nombreuses bibliothèques de religieux et de séminaires supprimés ; on en a formé une immense et monstrueuse collection. Mais cette bibliothèque ne pouvant être de longtemps en exercice par divers obstacles, je laisse, lègue et donne à cette dite ville d'Avignon ma bibliothèque pour la rendre publique, avec ses manuscrits... *sous la condition expresse que les livres et manuscrits de ma collection ne seront que pour ma bibliothèque, et jamais confondus avec ceux de la bibliothèque établie par le gouvernement*, de laquelle il serait bon de retrancher une grande partie de livres. Ma bibliothèque sera organisée en détail par huit citoyens gens de lettres, parmi lesquels seront constamment admis mes trois exécuteurs testamentaires et leurs successeurs, tandis que le conseil de ville désignera les cinq autres... »

Le caractère de la fondation est clairement déterminé : cet établissement doit s'administrer lui-même, en dehors de l'État, en dehors de la municipalité. Puis Calvet énumère les collections qu'il joint à la bibliothèque.

« Mes cabinets de médailles en or, en argent et en bronze, soit antiques, soit modernes, aujourd'hui rangées dans les deux armoires de ma chambre d'hiver, appartiendront à ma bibliothèque ; celles-ci ne seront jamais données, vendues ni échangées en gros ni détail. Mais d'autres médailles, en assez bon nombre, d'un cabinet donnant sur la rue, pourront en être tirées ou vendues pour ma bibliothèque. Les premières sont d'un prix très considérable ; quelque propos que j'aie pu tenir ci-devant sur cet objet, ce serait une sorte de délit que de priver ma patrie de sa jouissance, puisque ce trésor est le premier qu'on y ait encore vu dans son enceinte.

» Les monuments antiques et modernes de différentes natures, formes



Le Nain.

Portrait présumé de la Marquise de Forbin Janson.

Avignon Musée Calvet.

et grandeurs, qui sont dans mes cabinets, au nombre, à ce que je crois, d'environ quatre mille (les médailles non comprises, de douze mille à peu près), et en général tous les morceaux antiques dont le catalogue est fait, à peu d'omissions près, je me plais à les loger dans ma bibliothèque. Ces monuments n'entreront jamais, non plus que les corps marins et les fossiles, ni dans l'ancienne bibliothèque, ni dans le cabinet d'ornithologie qui se forme actuellement. »

Toujours la même préoccupation d'autonomie. C'est à *sa* bibliothèque que Calvet veut réunir ses collections d'histoire naturelle.

Il cite quelques tableaux et sculptures qu'il lègue a sa bibliothèque, entre autres son propre buste en marbre, celui qu'a exécuté Péru, et qui se trouve dans le vestibule du musée actuel, réitère encore une fois sa volonté que rien, ni de sa bibliothèque, ni de ses œuvres d'art, ne soit jamais aliéné, affecte la plus grande partie de sa fortune à l'entretien et à l'accroissement de ses collections et confie au Conseil des huit la gestion de ce patrimoine. Il veut que sa maison soit vendue et que la Ville fournisse, sans frais, la maison destinée aux livres et aux « monuments de la nature et de l'art ». Les gens de service y auront leur demeure, et il ajoute : « Il n'y logera point de femmes », ce qui veut dire que son musée sera gardé et surveillé par des célibataires.

Comme il souhaite qu'un jour de bons Avignonnais suivent son exemple, il engage les administrateurs de sa bibliothèque à reconnaître la libéralité des donateurs et fixe même le tarif des hommages qui devront être rendus à leur générosité. « Je conseille aux administrateurs, écrit-il, de décerner solennellement des distinctions honorifiques à ceux qui enrichiront les recueils : par exemple, un présent de livres ou de manuscrits anciens, d'argent ou de choses précieuses d'une valeur bien constatée, non arbitraire ni fantastique, de six mille livres, vaudrait au donateur, même vivant, son buste, de bonne main, en marbre, s'il se pouvait, ou en pierre choisie de Pernes. Lorsque le prix de la chose donnée serait seulement de trois mille francs, on se bornerait à son portrait peint à l'huile sur toile, avec cadre doré, placé avec distinction. Que si le don était fort au-dessous de cette valeur, les administrateurs le reconnaîtraient par une mention honorable dans les registres ou par le nom du bienfaiteur gravé sur cuivre et bien exposé. »

Tout est prévu dans ce testament modèle : « Ma bibliothèque fournira *sans abus* de l'encre et du papier aux lecteurs connus qui feront des extraits de livres. »

Il est inutile de rapporter les minutieuses prescriptions touchant l'administration des propriétés dont les revenus sont affectés à la Bibliothèque. Mais il faut citer deux dispositions qui nous paraissent éclairer l'originale et séduisante figure d'Esprit Calvet. D'abord un beau trait de modestie :

« En toute supposition, je défends de me nommer dans des inscriptions, affiches, journaux, gazettes, imprimés, ou annonces quelconques, avec l'indication de ces dons, déclarant que je n'aurais souhaité de conserver mon ancienne fortune que pour donner plus d'étendue au peu de bienfaits mentionnés dans le présent testament; du moins aurais-je pu alors m'épargner le regret de n'y pas faire mention de quelques amis estimables, soit de cette ville, soit étrangers. » La seule mention qu'il a permise et même prescrite consiste en ces initiales placées au-dessous de son buste, sur un carré de bronze : H. B. F. D. Q. *Hanc bibliothecam fundavit dotavitque.*

Transcrivons aussi les recommandations de Calvet, relatives à sa sépulture : « Pour ce qui concerne ma sépulture, on mettra mon corps où l'on trouvera bon; mais quelque local qu'on choisisse, fût-ce le rocher près de la Croix, (il y avait un cimetière sur le rocher des Doms et on y enterrait toujours les morts quand la ville basse était inondée), je demande d'être inhumé profondément en pleine terre, sans caisse ni tombeau, dans un sac ordinaire, et porté ainsi par quatre pauvres cultivateurs, seulement quarante heures après ma mort, si la saison le permet, pendant lesquelles le corps restera couvert dans son lit sans qu'on y touche. Il serait fortement à souhaiter que cet usage devînt universel, non seulement à cause de l'incertitude des signes de la mort, mais encore afin de prévenir le pillage que certaines femmes sans honneur se permettent sur ce point, sans droit ni raison. Mes quatre portants seront vêtus d'un habit de travail et non d'un fourreau de pénitent; sans cloches, ni flambeaux, sans accompagnement et sans pompe. Pour cette peine, je donne à ces quatre paysans la somme de soixante livres une fois seulement, ce qui fera quinze livres pour chacun d'eux... »

Ainsi fut inhumé Calvet dans le cimetière du rocher des Doms. Lorsque ce cimetière fut désaffecté en 1846, ses restes furent transférés



DEVERIA. — PORTRAIT DE CALVET
Avignon, Musée Calvet.

dans le jardin du musée, où une tombe lui fut élevée par « la ville d'Avignon reconnaissante ». On a ainsi contrevenu aux termes du testament, on a

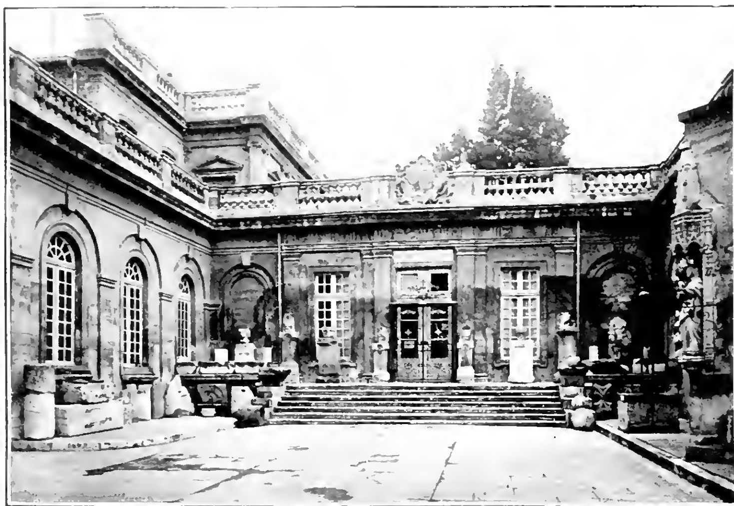
bien fait. Et l'on a bien fait aussi, malgré la volonté de Calvet, d'écrire son nom au-dessus de la porte de son musée.

Le testament de Calvet fut l'objet d'un décret-loi de Napoléon I[er], en date du 9 avril 1811, rendu sur le rapport du ministre de l'Intérieur, le Conseil d'État entendu. Une loi est donc la charte du musée d'Avignon.

La ville d'Avignon décida d'installer les collections dans certains bâtiments de l'abbaye de Saint-Martial. Aujourd'hui, de ce monastère il reste seulement quelques travées du cloître transformées en serre, l'abside de l'église convertie en temple protestant, et un clocher de pierre où sont accrochés tous les fils téléphoniques et télégraphiques du département de Vaucluse. Mais, en 1811, subsistaient encore des constructions qui ont été abattues sous le second Empire, lorsque fut percée la grande rue qui traverse la ville de la gare à la place de l'hôtel de ville. La dernière a disparu, il y a quelques années, pour faire place à l'hôtel des postes et télégraphes.

C'était à Saint-Martial que l'on avait entassé, en vertu des décrets de la Convention, les richesses confisquées dans les couvents ou chez les émigrés, et qui formaient cette « immense et monstrueuse collection », dont Calvet parlait dans son testament. Pour se conformer à la volonté du testateur, on eut soin de séparer les deux musées. Chaque établissement eut son local particulier, son conservateur et son portier. Bientôt les collections municipales se trouvèrent considérablement diminuées. A l'origine, elles comprenaient 800 tableaux ; mais, à trois reprises, le Domaine avait vendu ceux qu'il jugeait indignes d'être conservés ; puis, en 1816, on rendit aux églises d'Avignon les toiles dont la Révolution les avait dépouillées. Quant aux livres, qui provenaient des bibliothèques des anciens couvents et séminaires, la ville les donna, en 1820, en même temps que quelques curiosités d'histoire naturelle, à la Bibliothèque fondée par Calvet. Les administrateurs hésitèrent à accepter le cadeau, craignant que, même sous la forme d'un don, cette réunion des deux bibliothèques ne fût contraire aux termes du testament. Leur résistance cessa en 1826. Les livres formaient un appoint assez précieux. Quant aux curiosités d'histoire naturelle, elle consistaient en quelques oiseaux empaillés, à demi dévorés par les insectes.

Le « Museum Calvet », c'est le nom que prend alors l'ensemble des collections, s'enrichit bientôt de dons importants. Sur les revenus des biens légués, les administrateurs achètent la collection de tableaux du chirurgien Sauvan (1827), le *Saint Bruno* de Mignard, et la *Sainte Famille* de Lorenzo di Credi (1828), le *Calvaire* de Van Eeckhout (1833), etc.... la bibliothèque de M. de Fléchier, des mosaïques et de précieux morceaux de



L'Hotel de Villeneuve-Martignan (aujourd'hui Musée Calvet).

sculpture découverts à Vayson et à Orange. Les locaux de Saint-Martial deviennent trop étroits. Alors, en 1822, le maire acquiert pour quatre-vingt cinq mille six cents francs un des plus beaux hôtels d'Avignon, construit, vers le milieu du XVIIIe siècle, dans la rue de la Calade (aujourd'hui Joseph-Vernet), pour le marquis de Villeneuve-Martignan. Au mois de mai 1834, le nouveau local était aménagé.

Dans cette même année, le musée reçut la visite de Prosper Mérimée, inspecteur des monuments historiques, qui émerveillé de tant de richesses archéologiques, écrivait dans son rapport au ministre : « Qu'il serait à

désirer que toutes les villes de France, même celles qui sont placées dans une position bien moins avantageuse, imitassent l'exemple d'Avignon ! On s'apercevra de l'importance de nos vieux monuments, lorsqu'ils seront perdus sans ressource... Combien de bas-reliefs précieux, d'inscriptions importantes, de chapiteaux élégants n'ont pas été jetés pêle-mêle avec des pierres de démolition, ou vendus comme vieux moellons ! Combien de pages intéressantes de notre histoire ont été ainsi déchirées pour jamais ! »

Et les dons affluaient plus nombreux encore, une fois les collections établies dans l'hôtel de Villeneuve-Martignan, dons d'argent, dons d'immeubles, dons d'objets d'art. Parmi ces bienfaiteurs du musée d'Avignon, il faut faire une place à part à Esprit Requien, un des exécuteurs testamentaires de Calvet. Ce botaniste, dont le renom s'étendait dans toute l'Europe, était aussi fort curieux des antiquités et de l'histoire de son pays. Mérimée aimait son esprit, estimait sa cuisine et sa cave. Bigand, un Versaillais qui s'était épris d'Avignon et avait fini par s'y fixer, a laissé de Requien un délicieux portrait que l'on voit au musée Calvet, et où se lisent la malice, l'intelligence et la gourmandise de ce charmant Provençal. En 1839, Requien offrit à la Bibliothèque une inestimable collection de manuscrits et d'imprimés relatifs à l'histoire d'Avignon et du Comtat. Parmi les manuscrits, lui-même désignait comme les plus précieux : les statuts de la République d'Avignon en 1243, l'histoire des guerres du Comtat de Perussis, un concile inédit de Benoît XIII, l'histoire d'Avignon par de Cambis-Velleron, un cartulaire qui commence en 1232, etc. Par son testament, il confirma cette donation et y ajouta toute sa bibliothèque relative aux provinces méridionales de la France, sa collection d'autographes, les lettres de ses correspondants, des tableaux de maîtres, des gravures, des dessins, des bronzes, etc. Quant à ses collections d'histoire naturelle, il en fit l'objet d'une fondation particulière qui devait être logée à Saint-Martial, et à laquelle on donna le nom de *Musée Requien*.

Lorsqu'une ville a le bonheur de posséder un pareil établissement, il semblerait qu'elle dût tout faire pour en accroître la gloire et la prospérité. Toutes les municipalités d'Avignon ne paraissent pas avoir été de cet avis. En 1847, un maire tenta d'imposer aux administrateurs du musée Calvet certaines conditions qui portaient atteinte à l'indépendance de cette

fondation, mais, dans la suite, il comprit et reconnut son erreur. Ce fut il y a une vingtaine d'années qu'éclata la guerre entre le musée Calvet et M. Pourquery de Boisserin, maire d'Avignon. Ce n'est pas le lieu



BIGAND. — PORTRAIT DE REQUIEN.
Avignon, Musée Calvet.

d'énumérer tous les actes de vandalisme par lesquels s'est signalée l'administration de M. Pourquery de Boisserin. Mais, puisque nous esquissons l'histoire de l'établissement créé par Calvet, il faut bien rappeler ici comment, un jour, sous prétexte d'orner une salle de banquet, le maire réclama quarante et un tableaux du musée, comment le Conseil des huit eut la faiblesse de céder, et comment, le lendemain de la fête, le

maire refusa de rendre les tableaux, alléguant qu'ils étaient la propriété de la ville. Il fallut huit ans de procès devant toutes les juridictions pour faire rentrer les peintures au musée. Une autre fois, ce fut sur les revenus de la fondation que le maire prétendit mettre la main et, de nouveau, l'on plaida. Le musée gagna encore son procès. Depuis, M. Pourquery de Boisserin a quitté la mairie d'Avignon, et les administrateurs ont pu gérer en paix les intérêts qui leur sont confiés. Mais on devine que de tels incidents ont dû quelque peu ralentir le zèle des donateurs.



Ecole italienne, XVe siècle. — Sainte Hélène.
Avignon, Musée Calvet

Espérons que le souvenir s'en effacera, et que les Avignonnais se montreront de nouveau généreux pour leur musée. Il en est peut-être en France de plus riches, il n'en est pas de plus séduisant.

« Je me suis fait conduire au musée, écrit Stendhal dans les *Mémoires d'un touriste*. Les tableaux sont placés d'une manière charmante dans de grandes salles qui donnent sur un jardin solitaire, lequel a de grands arbres. Il règne en ce lieu une tranquillité profonde qui m'a rappelé les belles églises de l'Italie ; l'âme, déjà à demi séparée des vains intérêts du monde, est disposée à sentir la beauté sublime... »

A peine a-t-on passé la grille qui sépare la cour du musée de la rue Joseph-Vernet, qu'on ressent, comme Stendhal, cette impression de recueillement. Elle est charmante, cette cour silencieuse, fermée par le vestibule

à l'italienne de l'hôtel, et où sourient des madones arrachées aux démolisseurs d'Avignon. Le vieux jardin, avec ses huit grands platanes en rond-point, invite à la méditation et promet repos et fraîcheur au promeneur las d'avoir parcouru les salles du musée. La façade de la maison qui domine ce jardin montre une architecture d'une sobre élégance, que couronnent des files de balustre se détachant sur l'azur léger du ciel de Provence. *Italiam ! Italiam !* Sur ce jardin s'ouvre un cabinet décoré de gentilles boiseries. C'était là sans doute que s'enfermait, jadis, le maître de céans, pour une lecture ou pour une partie de tric-trac, les jours où le mistral secouait trop fort la cime des platanes.

La bibliothèque occupe le rez-de-chaussée de l'hôtel. Quelques-unes des pièces présentent encore leur décor d'autrefois, que cachent malheureusement les casiers. Là sont rangés les livres de Calvet, ceux des séminaires et couvents supprimés par la Révolution, ceux de Requien et bien d'autres encore, qui ont été achetés ou donnés, en tout 130,000 volumes, 900 incunables, 3.600 manuscrits, dont plusieurs ornés de peintures. Parmi ces derniers, le psautier de Boucicaut, le livre d'heures de Pierre de Luxembourg, le missel de l'antipape Clément VII, etc... Le catalogue des manuscrits a été publié par M. Labande, qui fut, pendant plusieurs années, conservateur du musée Calvet, avant de succéder à M. Saige dans la garde des archives du prince de Monaco.

Les armoires du musée renferment toutes sortes d'antiquités, des bronzes, des poteries, des verres, des émaux, et de belles orfèvreries du moyen âge. Le médaillier contient 25.000 pièces, au nombre desquelles toutes les monnaies pontificales frappées à Avignon et dans le Comtat-Venaissin.

De nombreuses sculptures antiques, des inscriptions, des mosaïques proviennent, toutes ou presque toutes, des fouilles de Vayson. Une gracieuse statue de Vénus, taillée dans un marbre délicatement rosé, fut trouvée dans un champ, près de Pourrières (Var), par un paysan.

Une salle est occupée par des bas-reliefs grecs faisant partie de la collection Nani, qui fut achetée à Venise, en 1841, par les administrateurs du musée. Une stèle, représentant un enfant qui tient un canard dans ses bras, semble une œuvre de la plus belle époque et du style le plus pur.

La collection de tableaux et de dessins, dont un catalogue a été

publié il y a deux ans, par les soins de M. Joseph Girard, actuellement conservateur du musée, est des plus variées qui soient en France. Elle a été si souvent décrite et certaines des œuvres qui la composent sont si célèbres (portraits de Lenain, de Largillière, de Grimoux, de Duplessis, esquisses de Sébastien Bourdon, de Subleyras et de David; paysages de Corot, Dagnan, Huet, etc...) qu'il est superflu d'y insister. Aussi bien toutes ces œuvres modernes, si belles et si précieuses soient-elles, laissent-elles dans la mémoire un souvenir moins vif que ces peintures du xve siècle, dont plusieurs ont figuré à l'exposition des Primitifs français : *la Fontaine de sang;* le *Portrait de Pierre de Luxembourg; l'Enfant Jésus adoré par un chevalier et un évêque;* le volet à deux faces dont l'une représente *Saint Michel* et l'autre *l'Annonciation;* le *Saint Siffrin* qui a été naguère transporté de l'ancien séminaire au musée. Ces tableaux ont été reproduits dans *la Revue*, et, depuis longtemps, on connaît les belles découvertes de M. l'abbé Requin, grâce auxquelles ils furent restitués à des artistes français, après avoir été longtemps attribués tantôt à des Flamands, tantôt à des Italiens. Le jour où l'on a jugé opportun d'enlever à Villeneuve-lès-Avignon la célèbre *Pieta*, — à notre avis, rien n'était plus inopportun, — il eût fallu du moins ne pas la transporter au Louvre, mais la placer dans le musée d'Avignon, où elle eût été à sa place parmi des œuvres du même temps, exécutées sous les mêmes influences.

De toutes les salles du musée Calvet, la plus intéressante et aussi la plus émouvante est celle qui renferme les sculptures ou, pour mieux dire, les débris de sculpture de la Renaissance et du moyen âge. Ce véritable charnier de pierre est à peu près tout ce qui nous reste d'une des plus admirables cités du monde, et, nulle part, on n'éprouve pareille indignation contre les vandales, car nulle part les vandales ne se sont acharnés avec une pareille fureur sur une proie aussi belle. Millin écrivait (*Voyage dans les départements du Midi de la France*) : « Les effets de la Révolution n'ont été dans aucune ville plus sanglants et plus terribles que dans Avignon, la dévastation y a été portée au dernier degré ; les cloîtres, les chapelles de Pénitens, les églises de toute espèce, bâtis avec plus de magnificence que de goût (c'était l'opinion de Millin) dans le xve siècle, ont été détruits, ainsi que les monuments qu'ils renfermaient. » De cette

dévastation Calvet lui-même a laissé l'affreux tableau dans une *Lettre et mémoire à M. X... sur la dévastation que la ville d'Avignon a essuyée en 1794, principalement dans ce qui concerne les lettres et les arts*, lettre qui se trouve parmi les manuscrits de sa bibliothèque. « Nous voyons, écrit-il en 1797, les portes de la ville démolies, les créneaux de ses murailles abattus, le palais des papes saccagé, les églises détruites, toutes les cloches sans exception mises en pièces et enlevées, plusieurs couvents d'hommes et de filles rasés, les autres dévastés; les tombes ouvertes, les corps des personnages les plus respectables, des papes, des cardinaux, des évêques, profanés; les arbres mêmes de nos promenades portent l'empreinte de cette férocité... Passons aux statues, c'est surtout contre ce genre de monuments que la plus impie scélératesse a déployé sa rage. Il y avait dans toutes les églises d'Avignon des statues de la sainte Vierge et des saints, en argent, en bois et en pierre. Les portes des couvents et des églises en étaient presque toutes ornées; on en voyait même un grand nombre à l'extérieur des maisons; elles ont toutes été brisées... »



L'ANTIPAPE CLÉMENT VII.
Avignon, Musée Calvet.

Voici les épaves, les rares épaves sauvées du grand naufrage : quelques chapiteaux, épaves du magnifique cloître de marbre de la cathédrale; le soubassement du tombeau du cardinal Lagrange et le tombeau à demi brisé de Gaspard de Semione, épaves du monastère des Bénédictins; quelques fragments de sculpture, épaves du couvent des Dominicains, un des plus

vastes et des plus riches de la chrétienté ; les têtes mutilées des statues de Clément VII et de Pierre de Luxembourg, une sainte Marthe, un saint Lazare, épaves des Célestins, dont les bâtiments sont maintenant une caserne, et encore quelques autres débris dont on ne sait plus même la provenance! Au milieu de ces restes pitoyables, se dresse une charmante statue de la Vierge qui naguère ornait la façade d'une maison de la place des Corps-Saints, près de l'entrée de l'ancien couvent des Célestins. Lorsqu'on la retira de cette place, où elle courait, dit-on, le risque d'être endommagée, on lut sur son socle : *Cette Vierge était sur la fascade* (sic) *de la porte de fer de la cour des Célestins, 1791.* Et la madone, sauvée par un inconnu de la fureur des iconoclastes, semble jeter un regard de pitié sur les victimes du carnage révolutionnaire.



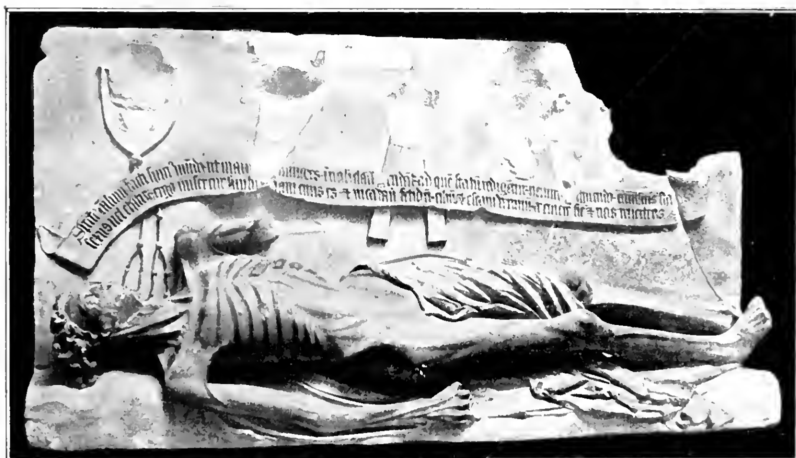
École française, XVe siècle.
Figures du tombeau du cardinal Lagrange.
Avignon, Musée Calvet

Pour être complet, il faut ne pas oublier un bâtiment neuf élevé au fond du jardin : il renferme les collections d'histoire naturelle et la « salle des illustrations vauclusiennes », où, parmi quelques portraits assez médiocres, on distingue celui de Parrocel par lui-même, celui de Calvet par Devéria, et celui de Péru par Duplessis. Ce dernier est une peinture délicieuse que nous avons vue à Paris, à l'Exposition de 1900.

Nous n'avons pas eu la prétention de faire ici un inventaire, même sommaire, des richesses du musée Calvet. Nous avons voulu seulement

indiquer ce que les dons des archéologues et des amateurs avignonnais avaient en un siècle ajouté à la fondation primitive d'Esprit Calvet.

Les Avignonnais vont célébrer le centenaire de leur musée. Il faut les féliciter de cette pensée. Car c'est la seule création dont leur ville puisse s'enorgueillir, depuis le jour où elle s'est donnée à la France. Ils ont, de



École française, xve siècle.
Fragment du tombeau du cardinal Lagrange.
Avignon, Musée Calvet.

leurs propres mains, anéanti la plupart des chefs-d'œuvre qu'ils tenaient du passé, et cela non seulement au temps de la Révolution, mais pendant tout le cours du xixe siècle. Ils auraient pu s'appliquer à réparer le désastre ; ils n'ont pas cessé de l'aggraver, et si, à diverses reprises, on ne s'était du dehors élevé contre leurs projets, que resterait-il aujourd'hui des magnificences d'Avignon ? Cet admirable musée raconte à sa manière leurs méfaits, mais il les rachète aussi, car le logis où sont abrités livres, tableaux et sculptures, ajoute à tant de richesses un charme incomparable.

Malheureusement, depuis que les collections se sont augmentées,

on s'est aperçu que l'hôtel de Villeneuve-Martignan était trop étroit. Les tableaux sont resserrés, et les morceaux de sculpture rangés à la file comme des pommes sur les tablettes d'un fruitier. Une partie des collections d'histoire naturelle ne peut être exposée faute de place. Et il est douloureux de penser que de jolis appartements du XVIII[e] siècle sont dans toute leur hauteur encombrés de bouquins. Pour remédier à ces inconvénients, on eut, ces années dernières, l'idée fâcheuse de vouloir surélever les bâtiments. Ces projets sont maintenant abandonnés, croyons-nous. Mais rien n'empêcherait de conserver dans l'hôtel de Villeneuve-Martignan la bibliothèque, le musée de peinture et tous les objets qui ont été légués par Calvet. Le reste, c'est-à-dire la plupart des antiques et toutes les sculptures de la Renaissance et du moyen âge, trouverait asile dans le palais des Papes. La place n'y fait point défaut. Quant aux « envois de l'État », le plus sage serait peut-être de demander à l'État d'être moins généreux, car le plus grand danger qui puisse menacer un musée de province, c'est les libéralités officielles.

On peut regretter que, pour fêter son centenaire, le musée Calvet n'ait pas accompli cette utile réforme. Mais il faut compter sur le goût et la bonne volonté des administrateurs qui trouveront bientôt le moyen de mieux aménager les collections, sans gâter l'aspect de l'hôtel de Villeneuve-Martignan, sans compromettre cette indépendance qui fait la force et l'originalité de l'établissement créé par le testament d'Esprit Calvet.

André HALLAYS





PORTRAIT DE JEUNE FILLE

GRAVURE AU BURIN DE M. CHIQUET, D'APRÈS GREUZE

CET entêté de Greuze ! Il s'obstinait à vouloir être admis à l'Académie royale en qualité de peintre d'histoire, quand ses juges persistaient à ne le considérer que comme un peintre de genre. *Inde iræ...*

Il y aurait eu pourtant un moyen bien simple de mettre tout le monde d'accord, si l'on eût pu faire entrer en ligne de compte une part de l'œuvre que montrait aux Salons l'auteur de *l'Accordée de village* et de *Sévère reprochant à Caracalla d'avoir voulu l'assassiner* : je veux dire son œuvre de portraitiste. Il en est de Greuze comme de David : les œuvres dans lesquelles il exposa ses théories et qui caractérisent son genre ne nous intéressent plus aujourd'hui qu'à titre de documents, et sans guère nous toucher; aux compositions sentimentales, aux scènes familières, « excellentes, et pour le talent et pour les mœurs », qui faisaient pâmer Diderot, nous préférons les simples portraits, auxquels l'artiste accordait

sans doute moins de prix, si tant est que Greuze ait pu ne pas hautement priser une seule de ses peintures...

C'est un de ces portraits, que traduit aujourd'hui l'adroit burin de M. Chiquet, un de ces visages de jeunes filles dont Greuze aimait à interroger le regard en peintre curieux d'exprimer la grâce et la fraîcheur de la jeunesse plutôt qu'en psychologue soucieux de pénétrer et de révéler un caractère. Mais qui douterait que ce ne soit là vraiment un portrait ? Rien que le dessin irrégulier de la bouche entr'ouverte, avec sa lèvre inférieure avancée comme pour une petite moue, particularise le modèle et donne à cette physionomie sa marque personnelle. Et comme cette petite bouche imprévue s'accorde bien avec les cheveux légèrement poudrés, relevés d'un fil de perles et piqués de papillons bleus ; avec les yeux rieurs, un peu étonnés, sous la ligne si purement arquée des sourcils ; avec les joues vermeilles et le menton menu, qu'un reflet souligne ! Et comme tout cela est bien peint, avec la légèreté, la fluidité, la délicatesse du Greuze des meilleurs jours, — du Greuze qui n'aurait pas été Greuze s'il n'avait écarté l'écharpe mauve et ouvert la chemisette blanche pour laisser admirer la courbe d'une épaule et la fermeté d'un sein nu : en vérité, cette jeune fille a la gorge de *la Voluptueuse*, et le peintre ne s'est pas tenu, selon sa piquante habitude, de donner un corps de femme à ce visage d'enfant.

Avant qu'il allât retrouver *la Contredanse* de Watteau, un *Portrait de la duchesse de Châteauroux* par Nattier, et un *Portrait de Denis-Jean de La Villegueeray* par Tocqué, dans le salon parisien d'une Américaine éprise de notre XVIIIe siècle, ce gracieux portrait fit partie de la collection Adolphe de Rothschild ; il y était entré voilà vingt-cinq ou trente ans, portant une désignation traditionnelle, et passait pour représenter Mlle de Ménars. L'histoire ne nous a pas conservé le souvenir des relations du peintre avec le modèle et sa famille, et c'est dommage ; car devant une aussi séduisante figure, on ne peut s'empêcher de songer à cette exclamation de Diderot : « Ah ! Monsieur Greuze, que vous êtes différent de vous-même, lorsque c'est la tendresse ou l'intérêt qui guide votre pinceau ! Peignez votre femme, votre maîtresse, votre père, votre mère, vos enfants, vos amis ; mais je vous conseille de renvoyer les autres à Roslin ou à Michel Van Loo. »

E. D.



LE MOBILIER MODERNE

AU 6e SALON DES ARTISTES DÉCORATEURS



G. LE BOURGEOIS.
DÉPART D'ESCALIER.
Pommier et chêne

Il n'est pas bien sûr que le Salon des Artistes décorateurs, qui vient de clore ses portes au Pavillon de Marsan, ne marque pas une date dans l'histoire de l'art industriel français. Pour la première fois, nous venons de nous trouver en présence d'un groupement d'efforts exercés dans le même sens par des talents jeunes, entreprenants, épris de nouveauté, et suffisamment maîtres de leur technique pour éviter les exagérations et les paradoxes puérils des débuts du modernisme. A la place de tentatives isolées, dispersées et parfois contradictoires, les créateurs de mobiliers nouveaux viennent de nous présenter une série d'«ensembles», où, tout en gardant chacun leur personnalité, ils ont su obéir à une même inspiration, respecter les mêmes règles, plaire par les mêmes qualités de logique, d'élégance et de bon goût. Certes nous sommes encore loin de l'extraordinaire unité des décorateurs berlinois et munichois au dernier Salon d'automne ou à l'exposition de Bruxelles en 1910. Mais, si l'on ne sent pas chez nos artistes des formes aussi arrêtées, des types aussi bien fixés, des principes de composition aussi catégoriques, en revanche on trouve chez

eux une légèreté et une grâce que la science des lignes géométriques ne saurait remplacer à aucun titre.

Quand, il y a une vingtaine d'années, quelques bons esprits songèrent à réagir contre l'illogisme de nos appartements modernes meublés dans les styles du passé, — salles à manger Henri II, salons Louis XV, chambres à coucher Louis XVI, cabinets de travail Empire, — ce qui n'est peut-être, à tout prendre, qu'un amour exagéré du pittoresque, ils eurent tort d'imaginer qu'ils allaient rénover d'un seul coup l'art décoratif. Belle erreur d'enthousiasme et de jeunesse, et telle qu'on n'en trouve qu'au début des Renaissances ! Malheureusement ils entraînèrent à leur suite une légion de maladroits pasticheurs, qui, pour mieux mériter le titre de novateurs, exagérèrent les audaces et se livrèrent aux pires étrangetés. On jeta par-dessus bord l'utilité pratique et la logique. On oublia qu'une chaise est faite pour s'asseoir, qu'un buffet de salle à manger n'est pas seulement destiné à servir de support à des grès flammés ou à des cuivres repoussés, et qu'il n'est pas indispensable que les fauteuils d'un salon de réception restent soudés à la cheminée. Un décor tentaculaire de lombrics et de ténias, de varechs et de vermicelles recouvrit de déplorables excentricités de formes. Les fabricants s'en mêlèrent, et, au lieu de s'adresser à des artistes ayant fait leurs preuves, mais qui eussent tenu à rester des collaborateurs et non des pourvoyeurs anonymes, ils mirent en campagne leurs dessinateurs à tout faire. On courut aux bibliothèques. On démarqua les revues d'art moderne. On « pigea » des motifs n'importe où pour les appliquer à n'importe quoi, et l'on assista au Faubourg [1] à la naissance de ce modern-style qui ne survécut guère à l'Exposition de 1900, mais qui suffit à porter à l'art nouveau un coup que l'on pouvait croire mortel.

Aujourd'hui nous assistons à une indéniable reprise du mouvement, à la rentrée en scène d'un modernisme assagi, épuré, condensé, parfaitement acceptable, en somme, même par les plus timorés. A côté des combattants de la première heure, des promoteurs de la croisade contre le pastichage, tels que Th. Lambert et l'architecte Guimard, sont venus se ranger de nouveaux talents qui, profitant des expériences du passé, ont

1. Est-il nécessaire de faire remarquer que, dans le monde du meuble, le « faubourg » désigne le Faubourg Saint-Antoine, où sont encore centralisées les industries du bois ?

compris que le style de l'avenir devait être fait de bon sens, de goût et de confort. Sans doute, dans les chambres si ingénieusement disposées dans la grande nef de l'Union centrale des arts décoratifs, tous les fervents de formes nouvelles n'avaient pu trouver place [1], mais nous avons eu devant nous un groupement assez important pour nous permettre de dresser le bilan de l'art moderne au début du XXe siècle, avec d'autant plus de sincérité que les exposants, au lieu de nous montrer des projets, des dessins, des



LÉON JALLOT. — CABINET DE TRAVAIL.
Chêne sculpté et loupe d'orme.

trompe-l'œil, nous ont mis en présence de meubles entièrement achevés, dans leurs matériaux d'exécution, disposés à leur place logique, au milieu d'appartements complets. Tentures, frises décoratives, tapis, vitraux, rideaux, appareils d'éclairage et de chauffage, tout était réuni, jusqu'aux vases de fleurs sur les meubles, jusqu'aux aquarelles au mur. C'était la maison prête à recevoir son hôte, la maison moderne telle que beaucoup voudraient l'habiter.

1. On regrette particulièrement l'absence de M. Bigaux, qui avait si bien défendu à l'exposition de Milan, en 1906, la cause du mobilier français moderne.

Quelle demeure enviable, en effet, que celle qui réunirait le salon de M. Eugène Gaillard, la salle à manger de M. Maurice Dufrène, de M. Paul Follot, ou de M. Henri Rapin, la chambre à coucher de M. Tony Selmersheim, le petit salon de M. Georges Bourgeot, le cabinet de travail de M. Léon Jallot, le fumoir de M. Pierre Selmersheim, pour ne citer que les meilleurs ! Quel « home » harmonieux, original, moderne, et, pourrait-on dire, bien vivant, puisque la première impression qui s'en dégagerait serait de lumière et de gaité ! On sent que pour arriver à cet accord les exposants du Pavillon de Marsan ont dessiné eux-mêmes l'architecture de leurs pièces, les lambris, les bronzes, les motifs de tenture, ou qu'ils les ont demandés aux artistes dont le tempérament s'adaptait le mieux au leur : menuisiers d'art, ébénistes, sculpteurs, ciseleurs, bronziers, verriers, brodeurs ou imprimeurs de tissus. Aussi nous ont-ils donné tout ce que nous pouvions attendre d'un décor d'art accompli : l'emploi des belles matières, la forme et les proportions heureuses, la coloration harmonieuse. C'est un accord de nuances délicates et de lignes élégantes, une véritable atmosphère d'apaisement dont nous voudrions dire le pourquoi et le comment, s'il n'était si malaisé de démêler le secret de ce qui nous séduit.

Rendons avant tout cette justice aux modernistes, c'est qu'ils ne cherchent ni à déguiser la matière, ni les assemblages, ni la construction. Chêne employé isolément par M. Rapin, marié au citronnier par M. Dufrène, ou à la loupe d'orme par M. Jallot, sombre acajou égayé de bois de violette par M. Tony Selmersheim, corail de M. Bourgeot, padouck de M. Pierre Selmersheim, hierrotodo, maravilla de M. Gaillard, essences indigènes, essences exotiques, c'est le bois naturel tout pur, dans sa gamme un peu réduite de tons sobres et distingués. Faut-il dire toute notre pensée ? Nous croyons que les décorateurs auraient tort, pour réagir contre l'abus du placage et de la camelote commerciale, de se refuser toutes les ressources de l'ébénisterie et de s'en tenir uniquement au bois massif. Mais sous cette simplicité, même un peu voulue, de la matière, comme la pureté de la ligne ressort aisément, comme la logique de la construction se dégage, comme la confiance dans la stabilité s'impose ! Tous ces meubles paraissent d'aplomb, équilibrés, solidement établis sur leurs assises. Point d'éléments constructifs inutiles. Tout correspond à un besoin, à une fonction : ce sont des meubles de bonne foi.



PIERRE SELMERSHEIM. — BUREAU-FUMOIR.

Padouck ciré — Exécuté pour M. H.-G. Berger

Sachons-leur gré également d'être des meubles aimables. De récentes exhibitions et des comparaisons avec les écoles d'art décoratif étrangères nous ont convaincus de la sécheresse des silhouettes rectilignes, de la tristesse des lignes horizontales ou verticales multipliées[1]. Tout au contraire, la fantaisie de nos décorateurs français s'épanouit dans la gaîté des courbes, dans la souplesse des lignes sinueuses. Comparez à ses similaires munichois le grand meuble de fumeur de M. Pierre Selmersheim, avec sa belle ordonnance de vitrines reliant d'un dessin ingénieux, de chaque côté d'une cheminée, l'asymétrie apparente d'un canapé arrondi, à gauche, et d'un bureau-bibliothèque formant aile en retour, à droite. Rapprochez les chaises de M. Dufrène ou les fauteuils de M. Gaillard, — que nous appellerions volontiers, avec M. R. Koechlin, des merveilles de bon sens et d'élégance, — des lourds fauteuils capitonnés du Salon d'automne, à bois invisible, coupés à angles droits et sans dossiers. Vous conviendrez que les courbes ont leur mérite, et que les décorateurs de notre camp, par l'élégance assouplie de leurs formes, affirment la suprématie de la bonne tradition française.

Ils l'affirment aussi dans le décor. Bien que la prédominance de la ligne et de la construction soit inscrite à la première page de leur grammaire, les adeptes de la nouvelle école ne négligent aucun moyen de décoration et d'embellissement. Mais ils le font sans l'exagération et l'outrance de « l'âge héroïque ». Plus de plaquettes brillantes rapportées, plus de femmes nues émergeant de chevelures éparses, plus même de libellules et de décor floral naturel, chers à l'École de Nancy. L'ornement n'évoque aucune forme déterminée du règne végétal ou animal. Imprécis et irréel, il s'unit si bien au corps du meuble qu'il semble impossible et cruel de l'en séparer. « Il accuse de façon sobre, mais large et nerveuse, les naissances au sol ; affirme les divisions, les ramifications des membres divers, en marque les points principaux, et vers les terminaisons s'épanouit comme une effloraison naturelle de la mouluration[2]. »

1. Le beau cabinet de travail exposé par M. Majorelle n'échappe pas à cette impression de tristesse, et l'abus des lignes verticales dans les lambris doit certainement y contribuer. Disons cependant qu'au Salon d'automne, plus avantageusement exposé, cet ensemble se présentait avec une tout autre valeur.

2. Cette définition est de M. Eugène Gaillard dans sa très suggestive plaquette d'avant-garde : *A propos du Mobilier*, 1906. Comme tous les écrits où les artistes parlent de leur art, ces pages méritent d'être lues et méditées.

Doit-on le dire ? Il nous semble que nos modernistes poussent un peu loin cette sobriété et cette discrétion du décor. Examinez leurs grands meubles : argentiers, buffets, bibliothèques. Vous n'y trouverez de sculpture que ce qu'il faut pour faire jouer la lumière, pour retenir le regard au point essentiel, de métal que pour donner des accents, pour indiquer des poignées de portes, des tiroirs d'armoires, des entrées de



G. Bourgeot. — Bibliothèque-vitrine.
Corail et orme.

serrures. Sans doute nous sommes loin de la cabine marine ou du mur à tiroirs des Munichois, mais notre goût inné de latins pour le beau décor demande quelque chose de plus. Rien n'est plus heureux que la moulu-ration si délicatement composée par M. Bourgeot sur sa bibliothèque à trois corps, que les fleurs stylisées de M. Jallot, ou le décor, d'une distinction inimitable, de M. Gaillard. Rien ne réjouit le regard comme la marque-terie de bois de violette de M. Tony Selmersheim sur son lit d'acajou ou la bordure en marqueterie d'ébène que M. Follot fait courir le long de son

beau dressoir en citronnier. Mais, qu'on nous pardonne le mot, bien osé si on l'applique à des novateurs! un tel parti pris de sobriété nous paraît un peu « classique ». Il nous semble y retrouver un souffle de cette intransigeance des néo-vitruviens de la Renaissance, qui ne voyaient rien au delà des lignes et des mesures, et proscrivaient, avec leur chef Philibert de l'Orme, toute la délicieuse fantaisie des façades sculptées du moyen âge. La prédominance de l'architecte sur le sculpteur est nécessaire : il ne faut pas cependant que l'un fasse oublier l'autre.

Convenons du moins que cette sobriété appliquée au choix des garnitures et des tentures ne mérite que des éloges. Après les cacophonies étranges du Salon d'automne, les harmonies du Pavillon de Marsan nous ont baignés d'une vision reposante. En habiles coloristes, nos décorateurs ont su jouer des nuances et des valeurs comme d'un instrument admirablement accordé. Nous avons fait remarquer quel parti ils ont su tirer de la gamme sobre et distinguée des bois naturels. Mais que dire des garnitures de sièges, des tentures de murs, des symphonies lie de vin et gris perle de M. Dufrène, vieux jaune et vert émeraude de M. Follot? Cette tonalité tranquille, un peu terne, n'atteint-elle pas à l'élégance parfaite? Que l'effort de nos décorateurs cependant ne se borne pas à ces distinctions un peu éteintes. Nous eussions aimé, à côté de ces harmonies de demi-ton, à trouver le contraste de nuances vives et chatoyantes. Le public féminin surtout, que la simple sobriété ne suffit pas toujours à captiver, aurait voulu voir, au Pavillon de Marsan, l'art nouveau aux prises avec les belles étoffes aux tons éclatants, telles qu'on en rêve pour un boudoir ou pour un salon de réception [1]. La suprême distinction peut combler des goûts d'esthète : il faut sacrifier quelque chose de plus au décor pour séduire la clientèle de luxe, celle que tout producteur, même d'art, est obligé de viser.

Plus d'une de ces remarques pourraient s'appliquer aux autres œuvres exposées au Pavillon de Marsan, car l'effort des Artistes décorateurs était loin de se borner aux six ou sept ensembles hors de pair

1. On a reproché, et la critique paraît justifiée, aux Artistes décorateurs d'exposer exclusivement des salles à manger et des cabinets de travail. Mais le vrai motif de leur préférence pour cette catégorie d'intérieurs ne découlerait-il pas de raisons économiques? Viennent, comme en Allemagne, de sérieux encouragements de l'État ou des particuliers, et tout porte à croire que les modernistes créeront, avec le même bonheur, le salon et la chambre à coucher de l'avenir.

I



II



I — Paul Follot. — Salle a manger chêne verni, citronnier et marqueterie

II — Maurice Dufrêne. — Salle a manger acajou et bois de violette

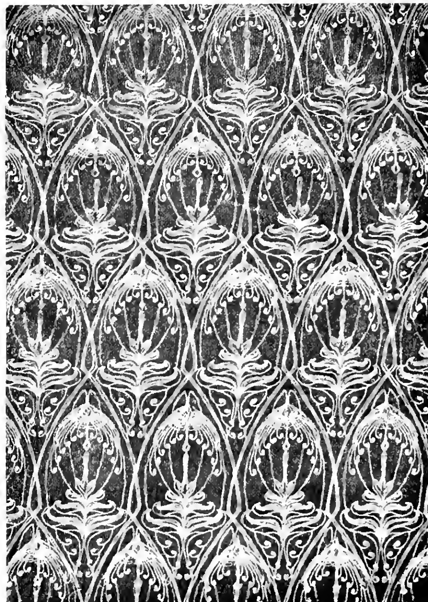
que nous avons choisis pour caractériser les tendances du mobilier moderne. Mais ce serait une injustice de séparer du mouvement la cheminée et la glace de M. Guimard, le lit sculpté de M. Croix-Marie, la chambre normande de M. Bigot, le buste et les lampes de M. Th. Lambert, la cheminée et les chenets de M. Bourgoin, les terres cuites de revêtement de M. Pierre Roche, — fleurs, chimères, poissons, d'un art à la fois affiné et rustique, — le lustre du maître ferronnier Brandt et sa porte en fer forgé exécutée d'après les dessins de l'architecte Chedanne, le départ d'escalier et les poteaux de sapin curieusement tournés et sculptés par M. Le Bourgeois, le vitrail blanc de M. Eugène Martin sur des cartons de M. Pierre Selmersheim [1], et les vitraux polychromes de MM. Chigot et Courcoux, la dentelle et le tulle brodé de M. Mezzara, rénovateur des travaux d'aiguille, les laizes brodées de M. Coudyser, les lampas de MM. Cornille frères, d'après M. Tony Selmersheim, et ceux de MM. Chatel et Tassinari d'après M. P. Follot, les frises de Mme Marie Gautier, les marbres de M. Sandoz, les aquarelles de Mme Chauchet-Guilleré, ou les dessins rehaussés, si joliment japonisants, de M. de Waroquier. Nous passons sous silence les arts précieux : émaux de Feuillâtre, bijoux de Lalique, orfèvreries de Scheidecker, céramiques de Dammouse, Decœur, Mettey ou Decorchemont. Plus heureux que les meubles, ces petits poèmes d'art appliqué ont conquis depuis longtemps les vitrines des amateurs.

Répéterons-nous maintenant, en face de tant de preuves d'évolution dans l'art du mobilier, que les modernistes n'ont pas de style? Pas de style! qu'en savons-nous? Le style se crée-t-il d'un seul coup comme la forme d'un chapeau ou la coupe d'une robe? Saute-t-il aux yeux avec l'évidence d'une mode nouvelle ou d'un changement dans les moyens de locomotion? C'est le lent apport d'une époque, la caractéristique des goûts, des tendances de toute une génération, le résultat d'un long et patient travail humain. Il se forme à notre insu, par d'invisibles étapes. Quand nous nous apercevons de son existence, il est déjà loin de nous, et un nouveau style, fils de celui-ci, est déjà en route avec ses caractères particuliers [2].

1. C'est peut-être du vitrail *blanc* que viendra la renaissance de l'art du verrier. Nos intérieurs clairs l'accepteront plus aisément que le vitrail polychrome assombrissant et attristant.

2. Cf. Gallé, *Écrits pour l'art* (Paris, 1908, in-12), « le Pavillon de l'Union centrale des arts déco-

Qui aurait jamais cru au style Louis-Philippe et au style Napoléon III ? Nous sommes bien obligés aujourd'hui d'en reconnaître l'existence, car nous en avons retrouvé, hélas ! les caractères les moins heureux dans les prétendues nouveautés allemandes.

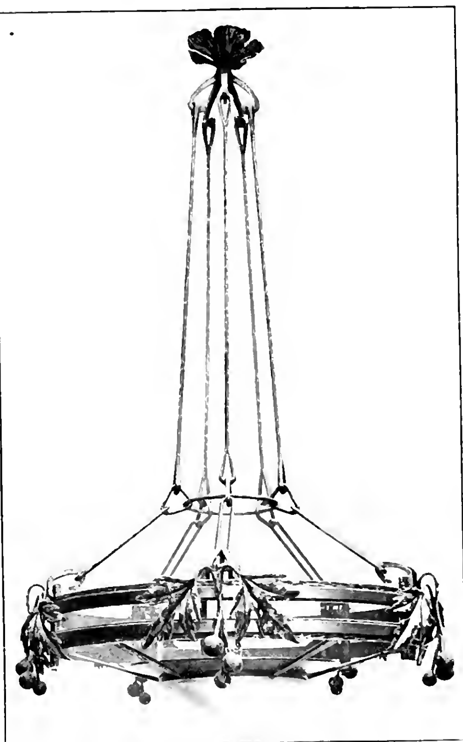


J. COUDYSER. — LAIZE BRODÉE POUR VITRAGE.
(Collaborateurs : M. Boudarel et Mme Coudyser)

Sans doute le style moderne n'a pas encore acquis chez nous la même vitalité que dans d'autres pays, précisément parce que nous possédons ce qui leur manque : une longue tradition et d'admirables styles du passé sur lesquels notre industrie continue à trouver une vie facile. Mais le style nouveau est en marche. Il prendra son essor un jour ou l'autre, parce qu'il suivra l'architecture, et que l'architecture, elle, est en pleine voie de transformation. Ouvrez seulement les yeux autour de vous. Sous l'influence d'une réglementation plus libérale des saillies et des combles, les façades se modifient. Le mur percé de trous, cher aux contemporains d'Haussmann, fait place dans les quartiers neufs à des ordonnances encore classiques dans leurs lignes générales, mais largement ouvertes au goût moderne dans le décor. Toute une phalange d'architectes modernes : Plumet, Chedanne.

ratifs à l'Exposition universelle de 1900 ». Il faut lire aussi le rapport de M. P. Selmersheim sur le Groupe VII, classe 66 (arts décoratifs), de l'Exposition internationale de Milan en 1906, manifeste chaleureux, mais plein d'idées justes, en faveur du modernisme. Nous lui avons fait plus d'un emprunt.

Binet, Sorel, Bouwens, Lecœur, Meyer, Herscher, Sauvage, Gennys, Ventre, Guimard, pour n'en citer que quelques-uns, répudient les serviles imitations du passé, et, à en croire leur notoriété grandissante, n'ont pas à se plaindre de ce parti pris. Sous leur impulsion, l'art moderne pénètre peu à peu les intérieurs et les transforme. Aujourd'hui, c'est la décoration fixe : plafonds, lambris, appareils de chauffage et d'éclairage. Demain ce sera la décoration mobile : meubles, tentures, tapis, tout l'intérieur [1].



L. Brandt. — Lustre.
Fer forgé

Ne nous payons pas cependant d'illusions. Avant d'en arriver là, il faudra entraîner à la fois le public et les industriels, et des deux côtés la résistance sera rude. Les fabricants ont trop d'intérêt à entretenir le goût artificiel des styles qui leur permet, sans effort d'imagination et sans bourse délier, de copier et de recopier les trésors de Cluny.

1. C'est la solution radicale. Mais il n'est peut-être pas nécessaire d'adopter tout l'ensemble d'un bloc, et, quoi qu'en pensent peut-être nos décorateurs, on peut imaginer leurs meubles mélangés à de belles pièces anciennes. Les créations de M. Dufrène ou de M. Gaillard sont assez dans la bonne tradition française pour tenir leur place à côté de leurs aînées, et peuvent se passer du voisinage de peintures impressionnistes.

de Fontainebleau, de Versailles ou de l'Union centrale des arts décoratifs. Ils continueront à encourager leurs clients à se meubler en genre ancien, et se garderont de faire appel aux modèles nouveaux. Ceux mêmes qui, de très bonne foi, croient faire du grand art en recopiant un flambeau de Gouthière ou une commode de Riesener se contenteront d'attendre la demande du public en moderne, et éterniseront un état de choses où ils trouvent eux aussi leur profit [1].

Peut-être cependant, lorsque les architectes l'exigeront et mettront cette condition à de grosses commandes, verrons-nous fléchir assez rapidement leur résistance. Mais le public ? Laissera-t-il aussi promptement évoluer ses préférences ? Nous sommes en présence d'un préjugé qui tient à des racines beaucoup plus profondes que ne l'imaginent les novateurs. Le goût très légitime du décor ancien, répandu chez nous par les romanciers du XIX[e] siècle et par les anecdotiers de l'histoire au XX[e] siècle, s'est doublé d'un côté de spéculation auquel, malgré eux peut-être, les meilleurs esprits ne restent pas fermés. Les gros prix de l'Hôtel Drouot ont fait de terribles ravages dans les appartements bourgeois. Nos pères, lorsqu'ils renouvelaient leurs mobiliers, montaient au grenier ce qu'ils appelaient des « vieilleries ». A l'inverse, pour nous meubler, nous vidons les soupentes, et nous nous encombrons de vieux, dans l'espoir inavoué de faire une bonne affaire. Les copies se mêlent et se substituent parfois aux originaux : les acheteurs de condition moyenne, pour imiter ce qu'ils considèrent comme le summum du luxe, s'adressent à la pacotille des grands magasins et achètent à bon marché des pastiches sans nom.

Anomalie curieuse : le public féminin donne le ton ! La Française du XX[e] siècle, qui pour sa parure ne trouve rien d'assez neuf ni d'assez nouveau, qui adopte d'enthousiasme des créations « couturières » plus osées cent fois que les excentricités du modern-style, qui vient d'accepter si franchement les formes des voitures automobiles actuelles, belles de logique et d'harmonie, sans aucun emprunt aux styles du passé, cette même Française, pour son mobilier, pour le décor où évolueront ses

1. Il se pourrait cependant que ce profit soit plus momentané qu'on ne le croit. Grâce aux ouvrages d'art de plus en plus nombreux qui vulgarisent nos trésors artistiques, l'étranger s'est mis lui aussi à fabriquer du Louis XV et du Louis XVI, et, comme nulle part la main-d'œuvre n'est aussi chère qu'en France, la concurrence deviendra de plus en plus redoutable. M. P. Selmersheim a raison de le faire remarquer.

élégances les plus modernes, ne veut que du rétrospectif, du démodé !

Ayons cependant bon espoir. Le talent d'un Lalique a rénové l'art du bijou et fait accepter des formes nouvelles dans la parure précieuse. Pourquoi le talent des Dufrène, des Gaillard, des Follot, des Selmersheim ne provoquerait-il pas une évolution analogue dans le mobilier ? La



Tony Selmersheim. — Lit.
Acajou et bois de violette

mode nous a habitués à tous les caprices, même au retour vers le bon sens. Déjà l'exposition du Pavillon de Marsan marque un progrès considérable. Le public est venu. Il a regardé sans sourire. Il a examiné de bonne foi, et dans cette foule de visiteurs, le modernisme a conquis de nombreux et sincères partisans. C'est une victoire incontestable, et dont nos Artistes décorateurs peuvent se réjouir à juste titre[1].

1. Le succès en revient pour une grande part à l'architecte Th. Lambert, ordonnateur général

Leur effort doit-il s'en tenir là? Borneront-ils leur tâche à ce résultat moral? Se contenteront-ils de nous avoir présenté des types de beauté, des meubles d'exception, des pièces d'amateurs, comme celles que nous avons eues sous les yeux? Ne s'efforceront-ils pas de mettre leurs modèles à la portée de tous, de faire des meubles de consommation courante? Ce côté économique de la question, qui touche non seulement aux intérêts des artistes, mais à la prospérité même de l'industrie française, est en dehors de notre domaine. Nous croyons cependant que nos artistes auraient tort de s'enfermer dans une tour d'ivoire et, par crainte de banaliser leur talent, de ne pas chercher à répandre leurs meubles, en les fabriquant industriellement et « en série », comme leurs rivaux berlinois, belges ou anglais. L' « Art pour le peuple » est un cliché dont les discours officiels et les discussions esthétiques ont étrangement abusé. Il faut pourtant que le beau devienne accessible au grand nombre, et que le même mobilier, exécuté en matières de choix et d'un prix considérable, puisse descendre, tout en gardant les mêmes beautés de forme, aux limites extrêmes de la simplicité et du bon marché. Sans doute cette réduction doit être textuelle, sans déformation ni arrangement, et seule la surveillance de l'artiste créateur peut assurer efficacement le respect du modèle original. Mais cette collaboration de l'art et de l'industrie est-elle donc une utopie? Les fabricants ne peuvent-ils s'associer aux décorateurs en respectant leurs droits et leur propriété artistique?

Nous croyons sincèrement le contraire, et nous espérons qu'à une prochaine exposition, — pas universelle celle-là! mais réservée à l'art appliqué, — nous verrons notre industrie nationale, régénérée par les efforts de nos Artistes décorateurs, reprendre la place que lui mérite une longue et admirable tradition du passé.

Henri CLOUZOT

de l'exposition, et surtout à l'activité inlassable et communicative de M. Guilleré, le dévoué président de la Société des Artistes décorateurs.





LES RUINES DU CHATEAU DE PIERREFONDS.

Étude à la sépia pour le tableau du Salon de 1868. — Collection de M. René-Paul Huet.

PAUL HUET

Le romantisme français, tel que le recul du temps nous le montre, fut un soulèvement intellectuel plus encore qu'une révolution technique. La liberté fut sa devise : plus de sujets interdits, plus d'ordonnances imposées, l'inspiration individuelle, déterminant, sans codes ni formulaires extérieurs, son champ, ses moyens d'action. Que des courants se soient produits, que des modes plus ou moins tyranniques se soient substituées aux credo abolis, c'est le fait de cet instinct d'imitation, de ce besoin d'embrigadement qui est propre à l'homme et surtout au Français. Mais quelques personnalités fortes surent dans les terres conquises se constituer des fiefs, et y assurer leur indépendance de ces mêmes armes dont elles l'avaient arrachée. Et ce qui apparaît, au demeurant, de plus net dans l'œuvre d'un Delacroix, à travers le tumulte apparent des agencements, la disparate des inspirations, le chaos réglé des taches colorées, c'est une œuvre d'artiste exprimant tour à tour,

en toute indépendance, ses moyens propres, sa vision dramatique de la destinée et le rêve de sagesse méditative qu'elle lui oppose.

Du petit au grand, avec infiniment moins de décision et de sûreté le plus souvent, les romantiques suivirent ce même instinct, transportant dans leurs toiles et jusque dans leurs statues la haine des conventions désuètes et les rêves d'affranchissement qui les hantaient. Une vie puissante, illuminée par les passions, un cadre d'existence original, personnel, moulé sur leur concept intérieur, voilà ce qu'ils tentèrent de mettre dans leurs œuvres; heureux quand ce n'était pas, comme trop souvent, un amalgame disparate d'emprunts et de réminiscences !

Dans le *paysage*, la révolution aboutit très rapidement au réalisme : la Nature fut la déesse que l'on opposa au Style, et comme celui-ci préconisait les décors pompeux et symétriques, le mot d'ordre fut d'y substituer la vérité, l'humble vérité, avec le premier site venu, quelques masures autour d'une mare à canards, et aux perspectives nobles et étagées succédèrent des « morceaux », sans horizons lumineux, sans fuites de ciels, faits de motifs courants pris au bord des routes et rendus pierre à pierre, feuille à feuille.

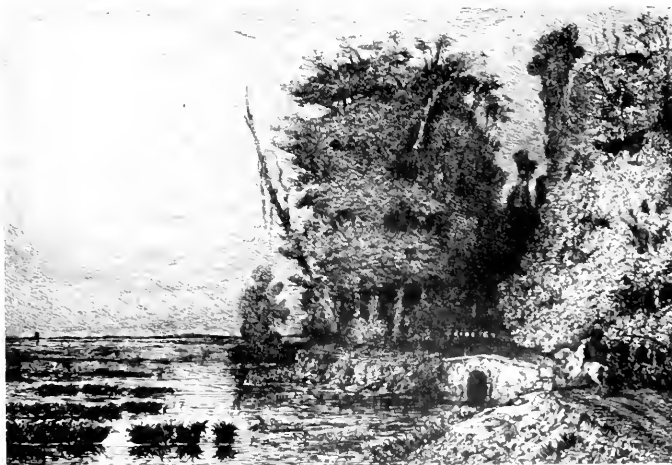
Quelques artistes seulement manifestèrent dans le paysage le lyrisme, l'exaltation portés par Delacroix dans les sujets légendaires et historiques, et demandèrent aux plans déchirés du terrain, aux convulsions des nuages, au fléchissement accablé des arbres, à l'irruption tumultueuse des eaux, comme à l'expansion caressante de la lumière sur les horizons pacifiques, d'exprimer tour à tour les tourmentes ou le rassérénement de leur âme.

L'artiste de cette génération dont l'œuvre présente au plus haut degré ce dernier caractère est le paysagiste Paul Huet. Sa renommée a pâli, ses ouvrages, de proportions considérables, se dispersent plus fréquemment dans les musées de province qu'ils ne trouvent abri dans les collections privées. La largeur décorative de ses toiles, leur aspect panoramique excluent souvent cet accent d'intimité que le goût actuel tend à considérer comme inhérent au genre du paysage. Mais l'affection de quelques-uns de ses contemporains les plus illustres, une correspondance étendue, dont le public aura bientôt connaissance[1], et où se révèlent une ouverture d'esprit

1. *Paul Huet (1803-1869), d'après ses notes, sa correspondance, ses contemporains*, documents recueillis par son fils. Préface de Georges Lafenestre. Un vol. in-8°, Paris, Laurens, 1911.

et une générosité de caractère peu communes, viennent en aide au témoignage médité de ses compositions, aux confidences rapides de ses études, pour mettre en relief une haute figure d'artiste, que l'exposition qui va s'ouvrir fixera, nous l'espérons, une fois pour toutes, dans le souvenir et l'estime des gens de goût [1].

Paul Huet naquit à Paris, le 3 octobre 1803 (10 vendémiaire an XII),



LE CAVALIER (1824).
D'après la gravure de Paul Huet (1868).

le dernier de beaucoup, d'une famille de cinq enfants. Son père était un marchand de toiles, ruiné par les expédients financiers de la Révolution, et condamné à la vie la plus étroite. Sa mère fatiguée manquant de lait (elle devait mourir avant qu'il eût sept ans), ce fut sa sœur, de vingt ans plus âgée que lui, qui le nourrit, en même temps que son propre enfant. Il fut, de bonne heure, placé en pension et suivit les cours des lycées Henri IV et Bonaparte. L'esprit tourné vers les choses littéraires, il

1. L'exposition des œuvres de Paul Huet s'ouvrira à l'École des Beaux-Arts, au début de mai.

réussit surtout dans les vers latins, et l'on parla un moment de le préparer à l'École Normale; mais une discipline monotone lui répugnait, et de plus, peu à peu, une vocation artistique s'ébauchait en lui. Le dimanche, flânant sur les quais, il fouillait les petits cartons d'estampes des bouquinistes; les lithographies de Géricault et de Charlet le retenaient au passage devant les étalages du boulevard. Il allait au Louvre où, en 1819, *le Radeau*



CHATEAU-GAILLARD (1831).
Lithographie.

de la Méduse lui donna la fièvre. Déjà la découverte de Rembrandt lui avait ouvert d'infinis horizons de rêverie. Le 23 septembre 1820, après avoir peiné deux ans chez un obscur élève de David, qui lui montrait les routines du métier d'après de médiocres dessins, il était immatriculé à l'École des Beaux-Arts. Il fréquenta d'abord l'atelier de Gros, esprit hésitant qui parut peu l'apprécier; il passa ensuite dans l'atelier de Guérin, qui ferma six mois après. Son père étant mort sur ces entrefaites, les études cessèrent, faute de ressources, et la production immédiate s'imposa. Il reçut à Sèvres l'hospitalité d'un camarade et y commença ses premières études d'après nature.

C'est vers cette époque que Huet connut Delacroix, dont il resta l'ami assidu et fervent, et sur la tombe de qui il devait prendre la parole, en



ÉTUDE DE HÊTRES (COMPIÈGNE, 1830).
Dessin à la plume. — Collection de M. René Paul Huet.

1863. Celui-ci l'avait vivement félicité d'une étude faite dans les bois de Saint-Cloud, et que Philippe Burty, qui la vit chez l'artiste, décrit ainsi : « Le soleil descend derrière les ormes et darde, au travers, mille traits d'or aveuglants. L'effet est fermement déterminé : les masses sont hardiment

indiquées et détaillées avec le soin qu'y peut apporter un artiste qui sait planter un bonhomme, attacher un membre, suivre le jeu d'un muscle. Les arbres sont longs, un peu trop longs même, — ce qui restera une caractéristique constante des paysages de Paul Huet, — comme ces figures de la Renaissance qui comptent un trop grand nombre de têtes. »

Cette liaison avec Delacroix, qui remonte à l'hiver de 1822 à 1823, se traduisit par des visites quotidiennes du peintre déjà célèbre de *la Barque du Dante*, qu'attirait le plaisir de voir travailler son cadet au tableau du *Cavalier*. Cet ouvrage parut dans une exposition particulière, en 1823 ou 1824, avant de figurer au Salon de 1831. Paul Huet peignait à cette époque dans la forêt de Compiègne, mais son lieu d'études préféré était l'île Seguin, près de Saint-Cloud, pleine alors d'arbres magnifiques, depuis longtemps rasés, et d'un exubérant fouillis de végétation. Il exposait ses études chez les marchands, où elles se vendaient péniblement. Entre temps, il donnait pour vivre des leçons de dessin, faisait quelques portraits; celui de sa nièce, M[lle] Céleste Richomme, devait l'acheminer plus tard à son mariage avec cette jeune fille, son élève, artiste distinguée elle-même, qui peignait des paysages, des natures mortes et des intérieurs, et qui exposa en 1837 une vue de l'église de Criequebec; il devait la perdre au bout de cinq ans d'union, en 1839.

En réaction contre la peinture mince, épinglée, porcelainée des Bidault et des Bertin, dont les sites composés, agrémentés d'épisodes nobles, gardaient encore la faveur publique, Paul Huet traitait ses toiles largement, par grandes oppositions de clair et d'ombre, avec les feuillés roux, les premiers plans vigoureux et chauds des Flamands. Déjà aussi sa peinture accusait des ressemblances avec les ouvrages de l'école anglaise, et on a voulu y voir une imitation de celle-ci: critique dont les dates font justice, puisque le premier Salon où exposèrent nos voisins d'outre-Manche fut celui de 1824. Peut-être cependant l'influence de Bonington, qu'il connut chez Gros sans doute, se fait-elle sentir dans le mouvement et la tonalité de ses ciels, moins lavés pourtant et moins fluides que ceux de son camarade.

Dès cette époque, atteint d'une gastrite qui dura dix ans et le contraignit souvent à l'inanition, croyant sa vie menacée, l'artiste avait hâte de produire. Il fit en 1824, en Normandie, son premier voyage de reconnais-

sance et y peignit force études; il y devait retourner quatre ans après, avec Bonington, à la veille de disparaître, dans l'épanouissement de son frais génie. En 1825, séduit par la facilité et la souplesse de l'art encore nouveau de la lithographie, il dessina sur pierre une suite de paysages qui ne devait trouver d'éditeur qu'en 1829. Un tableau de 1826 : *Maison de garde*



VUE DE ROUEN, PRISE DU MONT AUX MALADES (SALON DE 1833).
Peinture à l'huile. — Musée de Rouen.

sur la lisière de la forêt de Compiègne, montra chez lui une largeur d'effet et une puissance de ton inattendues. Une *Vue des environs de La Fère*, exposée au Salon de 1827, fut remarquée. En 1829, il fit pour un grand diorama, qui devait s'ouvrir sous le patronage de la duchesse de Berry, deux tableaux de vastes dimensions : une *Vue du château d'Arques*, brûlée quelque temps après au théâtre de la Gaîté, où les créanciers non payés de l'entreprise l'avaient fait déposer en gage, et une *Vue de Rouen*.

prise du Mont aux Malades, qui, rachetée par lui, figura plus tard au Salon de 1833 et se trouve au musée de cette ville.

Son talent, cependant, commençait à se faire jour. Les plus hauts suffrages lui arrivaient. C'est, en 1828, Victor Hugo écrivant, le 23 janvier, à M. Gué : « Je viens de voir l'atelier de M. Huet, que je vous recommandais l'autre jour, et je vous écris dans l'enchantement. C'est un jeune homme du plus beau talent ; allez le voir pour votre plaisir, et je suis sûr que vous partagerez la satisfaction de Delacroix et la mienne. » Mais c'est surtout Sainte-Beuve qui, dans le *Globe* du 23 octobre 1830 (article recueilli depuis dans le tome II des *Portraits contemporains*, pages 243 à 249), donne un coup de cloche retentisssant. L'étude avait trait aux deux tableaux du diorama ; en voici le développement essentiel : « C'est la nature que le peintre embrasse et saisit ; c'est le symbole confus de ces arbres déjà rouillés par l'automne, de ces marais verdâtres et dormants, de ces collines qui froncent leurs plis à l'horizon, de ce ciel déchiré et nuageux ; c'est l'harmonie de toutes ces couleurs et le sens flottant de cette pensée universelle qu'il interroge et qu'il traduit par son pinceau. A peine si, çà et là, le long de quelque rampe tortueuse d'un coteau lointain, on aperçoit, pareil à un point noir, un voyageur qui monte. La nature avant tout, la nature en elle-même, avec toutes ses variétés de collines, de pentes, de vallées, de clochers à distance, ou de ruines ; la nature surmontée d'un ciel haut, profond et chargé d'accidents, voilà le paysage comme l'entend M. Huet ; et son exécution répond à cette pensée. De larges teintes, une plénitude de tons qui pousse à l'impression de l'ensemble, des ondées de lumière et d'ombre ; des nuances uniques dans l'épaisseur des feuillages et dans la profondeur des lointains, *nuances devinées et pressenties qu'un œil vulgaire ne discernerait pas dans la nature, qui ne se révèlent qu'à la prunelle humide de larmes, et qui nous plongent dans de longues et ineffables rêveries, durant lesquelles nous nous mêlons à l'âme du monde.* »

Et un peu plus loin, parlant plus spécialement de la vue du château d'Arques : « ...au delà du village, la plaine fuit en s'élargissant ; les fermes et les enclos s'y effacent, la rivière y serpente comme un filet ; le ciel est voilé, bien que spacieux, et de grands nuages échevelés le parcourent, venus de l'Océan ; partout, çà et là, il est crevé en azur, et quelque rayon effleure par places le lointain de la plaine ; une fumée montante anime le



Vallée de Coucy. Vue prise a Follembray (1826).

Aquarelle. — Musée du Louvre.

fond et se détache en tournoyant sur l'uniformité bleuâtre des horizons redoublés qui se confondent avec le gris plus foncé des nuages. » Suit un développement littéraire, où les « souvenirs d'Henri IV et de sa petite armée valeureuse » jouent un rôle un peu inattendu.

En 1831, Paul Huet, parmi d'autres envois, exposa un paysage, que le livret désigne ainsi : « Le soleil se couche derrière une vieille abbaye située au milieu des bois. » Gustave Planche faisait, cette année-là, ses débuts dans *l'Artiste* comme « salonnier ». Il consacra à l'exposition du peintre quatre pages d'éloges, où éclate ce passage : « Involontairement, par un soudain et inévitable retour de pensée, les débuts de M. Paul Huet rappellent les premières *Méditations* de Lamartine. En présence de ses œuvres, comme à la lecture des *Méditations*, on éprouve la même impression; c'est la même rêverie vague et immense, le même entraînement vers des pensées graves et indéfinissables; on voit s'ouvrir devant soi le même horizon lointain et infranchissable. »

Et prévoyant l'objection que provoquerait cette assimilation d'un ouvrage plastique à une effusion spirituelle, il s'explique ainsi : « L'exécution générale de ce tableau révèle bien évidemment un parti pris nouveau. Dans la pensée de l'artiste, la nature extérieure n'est poétique et grande, capable de saisir et d'attacher, qu'à la condition d'être aperçue par masses et par lignes tellement distribuées et coordonnées ensemble, que les unes soient éteintes et sacrifiées, les autres éclatantes et enrichies au profit d'un effet voulu. Il répugne au détail, il néglige à dessein, et en vue d'une intention plus haute, ce qui, dans la vie et dans les spectacles de tous les jours, nous frappe médiocrement, ou ne produit sur nous qu'un effet mesquin et prosaïque... »

Or, tout semblable est le procédé, — le plus souvent instinctif et inconscient, — du poète. Devant les spectacles de la nature et de la vie, ce sont les masses générales, les grandes oppositions de lumière et d'ombre, les tonalités dominantes qui le frappent: elles seules peuvent lui donner les vastes bases d'où son imagination prend son essor, soit pour chanter comme les lakistes les harmonies de son âme et de sa destinée, soit pour plaindre, tout au contraire, le désaccord de ses aspirations et de sa vie, l'inconséquence de ses désirs, les misères de sa grandeur qui le condamnent à la solitude.



Paul Huet. — L'Inondation de Saint-Cloud (1855).

Peinture. — Musée du Louvre

La tendance littéraire du tempérament du peintre lui suggérait naturellement ces contrastes, ce ramassé, qui caractérisent presque dès le début son œuvre peinte et lui impriment une allure franchement lyrique. Cette fraternité de son art et de la poésie s'accusa dans *le Cavalier*, du même Salon, accompagné de cette épigraphe de Victor Hugo :

> Voyageur isolé qui t'éloignes si vite,
> De ton chien inquiet le soir accompagné,
> Après le jour brûlant, quand le repos t'invite,
> Où mènes-tu si tard ton cheval résigné ?

Et l'impression d'effort, de fatigue, d'incertitude, se marquait dans la pesanteur de l'air traversé de pluie, sous le soleil déclinant, dans le dos courbé du voyageur ramenant sur lui les pans de son manteau.

Le Salon de 1833 fut particulièrement favorable à Paul Huet : sa *Vue de Rouen*, violemment attaquée par Étienne Delécluze, le critique ultra-classique des *Débats*, remporta une deuxième médaille. Planche, pourtant, lui préférait la *Vue de Saint-Cloud*, dont il blâmait d'ailleurs les figures et des massifs trop détaillés appauvrissant l'effet d'ensemble. En 1834, parurent la *Vue du château d'Eu*, celle des *Environs de Honfleur*, enfin la *Vue d'Avignon*, dont on se plut à louer la profondeur d'air et d'horizon, accusée par la simplicité des premiers plans. On le voit, Paul Huet donnait rarement prise deux années de suite au même reproche. Une autre vue de la dernière ville, au soleil couchant, datée de 1843, est au musée d'Avignon. L'artiste grava en personne, pour la revue *le Musée*, celle de 1834. Malgré ce succès, il se vit refusé au Salon suivant, ce qui motiva cette protestation du même critique : « Seul parmi nous, tandis que le réalisme envahissant menace de détrôner la pensée, il (Paul Huet) voit dans le paysage autre chose que la matière ; il ne crie pas : Hosannah ! quand il a copié un brin d'herbe ou un caillou. »

On fut unanime, au Salon de 1838, pour constater les progrès du peintre dans ses trois toiles : *le Coup de vent, Souvenir d'Auvergne*, d'une construction excellente, la *Vue prise à Compiègne*, et une *Grande marée, temps d'équinoxe*. La deuxième fit apprécier d'heureuses éliminations de détail, la franchise du ton, une harmonie de lignes parfaite ; la dernière était la composition refusée deux ans avant. La violence de l'effet représenté avait-elle été la cause de cet échec ? C'est à la nature alors, et non

à l'artiste, que le jury avait fait la leçon. L'année précédente, Paul Huet avait publié sa vaste et puissante eau-forte des *Eaux de Royat*[1]. Il n'en était plus à compter ses travaux en gravure : après des études lithographiées intitulées *Macédoines*, parues en 1827, après celles de 1829, il en avait publié une nouvelle série de huit chez Gihaut frères, en 1830, et d'autres chez Morlot deux ans après[2]. Un cahier d'eaux-fortes (dessous de bois, bords de rivière, maisons de garde, etc.), très adroitement enlevées, avait paru en 1836 chez Rittner et Goupil. Il ne s'en tint pas, cette fois encore, à sa grande pièce, dont on avait loué l'ampleur et la beauté d'effet, qui donna lieu à un article de Gustave Planche dans la *Revue des Deux Mondes*, et motiva de la part du duc d'Orléans l'invitation flatteuse, adressée au peintre, de vouloir bien servir de maître, et plus encore, de conseiller, à la duchesse. L'éditeur Curmer lançait sa fameuse édition illustrée de *Paul et Virginie*. Paul Huet fut appelé à y travailler ; il se chargea des marines, qui offrent une vigueur et un accent dramatique remarquables, dans leur format minuscule. Ses bois pour *la Chaumière indienne*, la vue d'un typhon notamment, ne sont pas moins bien venus. Pour ce qui est de ses lithographies, un bon juge, Philippe Burty, y a loué un « velouté des noirs, une finesse dans les demi-teintes, un éclat dans les coups de jour qui étaient alors inconnus et qu'on n'a point dépassés ».

En 1840, l'artiste ayant eu le chagrin de perdre sa femme, que deux hivers passés à Nice n'avaient point réussi à rétablir, partit pour l'Italie, où il passa quatre mois. Il reste principalement de ce séjour une *Vue de la campagne romaine*, aujourd'hui au musée de Caen. Mais il se sentait sollicité davantage et, par suite, mieux inspiré par les effets changeants, les drames atmosphériques du Nord. Il fut décoré peu après son retour, en juin 1841. En 1840, il avait exposé une réplique, recueillie par le musée d'Orléans, de son *Château d'Arques*, si malheureusement détruit. Planche en loua les fonds et le ciel, avec des restrictions sur les verts trop crus des arbres du premier plan. L'humide Normandie montre toutefois jour-

1. Cette planche mesure 0m,56 de haut sur 0m,44 de large. Si les maisons de l'arrière-plan laissent un peu à désirer pour la solidité, le ciel, avec ses légers cumulus, est plein de finesse, et la nappe des eaux, qui dessine quatre replis dans sa chute rapide, oppose à souhait sa blancheur mousseuse au noir luisant des laves parmi lesquelles elle bondit.

2. Voir, sur les eaux-fortes de Paul Huet, l'article de Henri Focillon sur l'eau-forte de reproduction en France au XIXe siècle dans la *Revue*, t. XXVIII, p. 335 (octobre 1910).

nellement de tels effets. Divers voyages suivirent, en Hollande notamment, d'où allait sortir un des chefs-d'œuvre du peintre, son *Bois de La Haye*, exposé en 1866.

En 1852, une grande *Lisière de forêt* fit apprécier sa largeur d'effet coutumière. Mais c'est trois ans après, à l'Exposition universelle de 1855, qu'il remporta le succès le plus retentissant de sa carrière. Il était souffrant, découragé, ne se sentant que peu et mal compris, dans cette vogue du



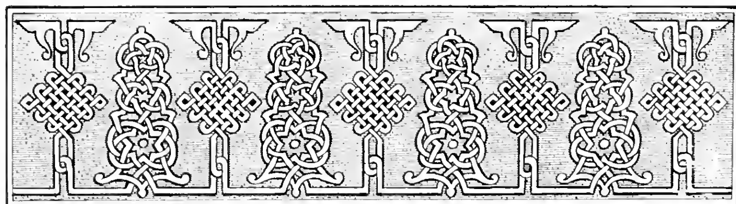
Brisants, Granville (1853).
Musée du Louvre.

réalisme pittoresque et fragmentaire que favorisait de plus en plus la bourgeoisie positive, terre à terre, du second Empire. Un familier de son atelier cherchait à le remonter par la perspective de la grande manifestation internationale qui s'apprêtait et où sa place était marquée. Il se décida tout à coup, travailla avec fièvre, et en trois jours à peine, le carton en blanc et noir, qui figure au Louvre, non loin de la composition peinte de *l'Inondation de Saint-Cloud*, était terminé. Cette extraordinaire promptitude s'explique par la parfaite connaissance que l'artiste avait des lieux, et par le spectacle imposant, maintes fois contemplé et fortement gravé dans sa mémoire, de l'irruption des eaux dans le parc, par-dessus le faible obstacle

des berges. La louange fut universelle, dès l'apparition du tableau, et, suffrage flatteur entre tous, l'artiste reçut cette lettre de l'ami, toujours cher, des anciens jours, Delacroix : « Mon cher ami, je crois vous faire quelque plaisir en vous parlant de celui que m'ont fait vos tableaux à l'Exposition. Votre grande *Inondation* est un chef-d'œuvre. Elle pulvérise la recherche des petits effets à la mode... » Théophile Gautier, de tout temps très sympathique à l'artiste, rappelait à cette occasion, dans le *Moniteur universel*, ses mérites originaux : « Sa manière, disait-il, se rapproche un peu des décorations d'opéra, par la largeur des masses, la profondeur de la perspective et la magie de la lumière. » Il louait ensuite son habileté à rendre les intérieurs de forêt, à faire lever ou coucher le soleil derrière des brumes tour à tour argentées et incandescentes, ses ciels éventés de brises, ses feuillages pénétrés de fraîcheur, ses lointains baignés d'atmosphère, rééditait la caractéristique d'« un peintre imbu de la lecture des poètes, et qui rêve devant la nature à la strophe de Lamartine ou au sonnet de Wordsworth ». Puis, venant à la nouvelle œuvre, après avoir décrit la Seine débordée, courant en tourbillons limoneux dans les allées basses du parc, où l'automne n'a laissé que quelques feuilles rousses sur un ciel gros de pluie, encombré de nuages bleuâtres, il concluait qu'« il était difficile de mieux rendre la lumière blafarde, l'eau terreuse, les branchages rouillés et l'aspect étrange et désolé de l'inondation ». Le *Soleil couchant* et *le Calme du matin*, qui accompagnaient cette vaste toile, recevaient leur tribut d'éloges, ainsi que *le Fourré de forêt, la Soirée d'automne, les Environs d'Antibes* et *le Marais*.

(A suivre.) HENRY MARCEL





SUR QUATRE TAPIS

DU MUSÉE HISTORIQUE DES TISSUS DE LYON

On a publié bien des recueils donnant de nombreuses reproductions de tapis d'Orient. L'exposition musulmane de Munich a récemment attiré de nouveau sur eux l'attention des amateurs et des érudits. Nous n'avons pas à insister ici sur leur attrait réputé, évocateur des rêves de l'Islam, si troublant pour notre œil occidental. L'exposition de Munich fut une occasion rare d'étude et de comparaison. Comme tous ceux qui l'ont visitée, nous avons admiré et subi le sortilège enchanteur. Déjà, nous avions eu l'occasion de pareille fête, à Paris (1903), à Londres (1907). Sans compter que nous connaissons le bel album publié après l'exposition de Vienne (1890). Mais ce n'est pas de ces exhibitions sensationnelles que nous voulons entretenir le lecteur. Nous voulons, dans cette courte notice, parler de quelques pièces moins connues de la plupart des Français, justement parce qu'elles sont en France, au Musée historique des tissus de Lyon. La collection lyonnaise contient un certain nombre d'exemples très particuliers et peut-être uniques. C'est ceux-là que nous voudrions signaler aux spécialistes.

D'une façon générale, il y a, dans notre admiration pour les choses d'Orient, comme un déplacement de notre compréhension de l'art. Que demandons-nous en effet à l'art en Occident ? C'est d'abord une clarté bien définie qui fasse de chaque œuvre un tout complet, sans addi-

tion ou soustraction possible, donnant généralement l'idée du relief. Nous voulons lire facilement, rapidement, la pensée qui a présidé à sa conception. Il faut que notre raison et notre bon sens, aidés évidemment de délicatesse, puissent approuver même l'imprévu sans effort et sans gêne. Jusqu'à un certain point, nous exigeons enfin la possibilité de déterminer une destination à toute manifestation artistique. Nous n'oublions pas que, chez nous, l'art ne doit être en somme que l'embellissement de l'utile, point de départ de toute belle œuvre. Les Grecs nous avaient déjà franchement indiqué cette direction, et notre goût français, particulièrement, en a fait sa règle, en dépit du snobisme de quelques révoltés. L'instinct occidental, nous le répétons, veut la clarté, l'affirmation même scientifique de la forme, un tout complet dans chaque œuvre.

Il n'en est pas de même en Orient. L'art y relève avant tout d'un rêve où l'esprit puisse s'égarer. La destination importe peu; le décor semble le même pour un palais, une mosquée, une stèle funéraire, une parure de fête. La forme est dissimulée sous l'abondance du détail. La composition cherche à exprimer l'indéfini avec des possibilités d'ajouter ou de retrancher. Pour y arriver, l'Oriental use de deux moyens : répétition du ou des motifs décoratifs constituants, juxtaposition de détails de plus en plus petits. L'Oriental ne perçoit pas la troisième dimension : l'épaisseur; hauteur et largeur lui suffisent. Aussi son œuvre reste-t-elle plane. Les éléments ornementaux semblent incrustés sur une surface.

Toutefois, souvent le décor oriental cache une pensée secrète, dissimulée sous un langage imagé perceptible aux initiés : le lion sera la force, l'aigle la puissance, le paon la richesse, la colombe la douceur. Un canard représentera l'intimité de la demeure, un tigre les mystères de la forêt. En Extrême-Orient, même, ce langage devient plus mystérieux avec son dragon, emblème de l'empereur, son phénix, emblème des impératrices, indiquant aussi la venue d'hommes vertueux, sa grue, sa chauve-souris, ses accessoires chargés de secrets. Qui nous dira le pourquoi de son *tchi*, ce ruban qui ondule et se contourne, exprimant l'idée de ciel?

Or, toutes ces qualités essentielles, nous les trouvons justement dans les tapis de Lyon dont nous voulons parler. Ce sont elles qui les font supérieurs et rares. Elles nous indiquent l'importance de ces monuments dans l'histoire des arts d'Orient.

Sans avancer que le Musée historique des tissus possède là des pièces uniques, nous pouvons bien dire que l'acheteur avisé qui a su les retenir,

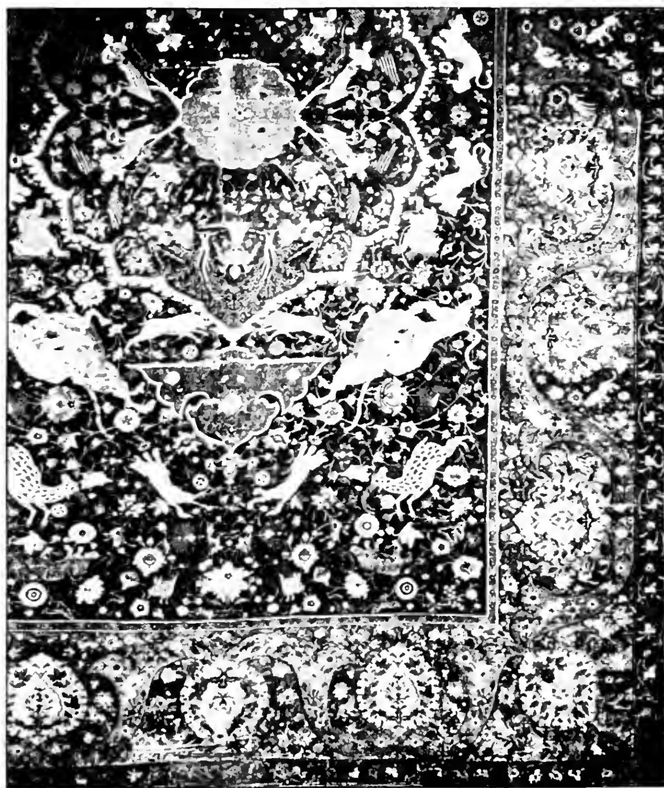


Fig. 1. — Fragment d'un tapis de Perse en laine, or et argent.

— M. Ed. Aynard, dont on connait d'ailleurs la délicatesse érudite, — a eu la main particulièrement heureuse. Pour nous, nous n'avons jamais vu de tapis plus complets, plus précieux, même parmi les plus beaux des cours

de Vienne, de Pétersbourg ou de Constantinople. Nous allons dire pourquoi.

Parlons d'abord de celui dont nous donnons un tiers environ dans la figure 1. Son équilibre est merveilleux, sa coloration charmante, sa technique industrielle supérieure. A ses poils de laines fines et lustrées se joignent des passages d'or et d'argent en tissage ras. Il mesure $3^{m},80$ sur $1^{m},86$. Il a 9 moquettes au centimètre. Si nous songeons qu'il serait bien difficile de nouer plus de 1.500 moquettes de cette finesse à la journée, quelle que soit l'habileté de l'ouvrier, nous constatons qu'il aurait fallu plus de dix ans à un tissutier pour l'exécuter[1]. Il est possible que trois personnes aient concouru ensemble à l'ouvrage, étant donnée sa largeur.

Quatre zones principales divisent notre tapis, où nous n'hésitons pas à voir une représentation emblématique de la vie orientale. Au centre, une vasque à contour lobé. Quatre canards s'y affrontent, se détachant en couleurs et métal sur un fond vert tendre égayé de *tchi* jaunes bordés de noir. C'est là une évocation de la maison avec la pièce d'eau centrale de son patio. Autour, un compartiment silhouetté d'accolades. C'est le jardin où se symétrisent des arbustes, des tiges fleuries et aussi des génies ailés, concourant au bien-être du maître, l'éventant, lui servant à boire. Ici le fond est noir et le détail multicolore. Il y a dans la disposition de ces deux premières zones une recherche de régularité symétrique voulue, donnant l'idée d'une habitation bien ordonnée.

La troisième zone, au contraire, montre un enchevêtrement touffu. De fins rinceaux feuillés et fleuris servent d'échafaudage sur lequel viennent se placer les différents motifs, *du grand au petit*, et qui maintient la symétrie dissimulée sous l'abondance et le pêle-mêle du détail. Ces rinceaux, avec leur floraison et leur feuillage, créent un milieu de forêt ou de jungle inextricable. De nombreux animaux s'y jouent : lions, taureaux, antilopes, ours, lièvres, etc., qui se pondèrent par quatre dans l'ensemble. Le fond est d'un beau rouge vif. La polychromie du détail est variée autant que fantaisiste, rehaussée d'or et d'argent.

1. On appelle moquettes les brins de laine ou de soie nouées sur deux fils de chaîne ; elles produisent les poils du tapis. Lorsqu'une rangée de moquettes est terminée, l'ouvrière passe sur toute la largeur deux genres de trames ou duites, en général quatre. Deux sont lâches et aident les moquettes à se tenir verticales ; les deux autres sont tirantes et d'un fil plus tordu. Ces dernières constituent avec les fils de la chaîne un véritable tissu, toile sur laquelle s'enlèvent les poils du tapis.

Une bordure, enfin, délimite l'ensemble rectangulaire. Elle se compose

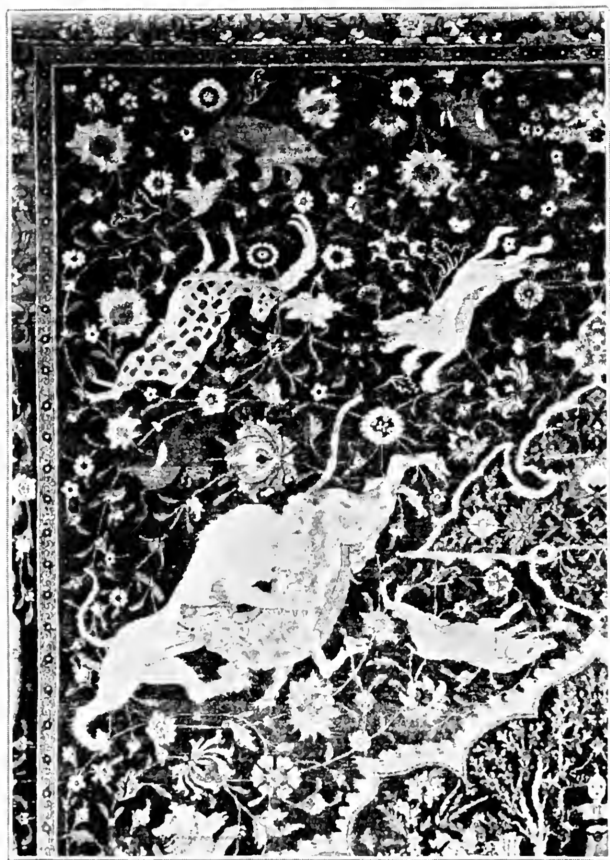


Fig. 2. — Détail du tapis de la figure 1.

d'une première petite bande, à fond jaune citron, décorée de détails; d'une seconde, très importante, à fond noir, avec un ruban ondulant fond rose, et

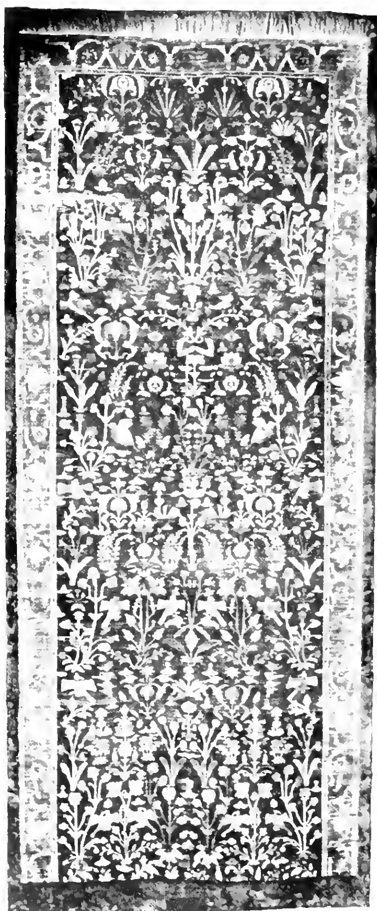


Fig. 3. — Tapis de Perse, en soie.

de larges épanouissements de palmettes à fond vert d'eau. Ici le détail, diversement coloré, avec encore de l'or et de l'argent, s'égaie de fines et souples tiges fleuries et feuillées, mêlées à de petits animaux : grenouilles, guépards, lièvres. Faut-il voir dans l'ondulation du ruban une onde, et dans les palmettes, des îlots ? Enfin, une dernière bande moyenne à fond rouge vif s'orne d'un menu rinceau courant tout autour.

Tous les motifs rencontrés sont connus. On sait que le répertoire décoratif musulman ne se renouvelle guère, et que la virtuosité des œuvres d'Islam réside dans la science fantaisiste de l'arrangement de ses quelques motifs. Là donc n'est pas l'objet qui nous arrête. Il ne nous apprend rien. Mais ce qui, au contraire, est particulier à ce tapis, ce que nous n'avons jamais rencontré pour notre part, ce qui lui donne à nos yeux sa valeur spéciale, c'est la variété correcte et habile du dessin de ses animaux. Le lion et le taureau, qui luttent entre eux, ont une allure impressionnante de vérité, indiquant une observation pénétrante et juste des formes (fig. 2). Nous pourrions

dire la même chose des autres animaux, tous de tournure étudiée et imprévue. Leur exécution a des raffinements dont nous ne nous rappelons



Fig. 4. — Tapis de l'Extrême-Orient, en laine.

pas avoir vu d'autres exemples. C'est ainsi que la facture change pour les bêtes à poils longs et celles à poils ras. Les premières, traitées en métal, lancent des poils follets dans leur voisinage, donnant une impression très naturelle de la réalité. Cette particularité, nous ne la retrouvons pas, bien

entendu, pour les animaux à poils ras. La crinière des lions s'indique avec les frisures dépassantes, tandis que le flanc reste uni. Naïveté, dira quelqu'un. Allons donc! N'est-ce pas là plutôt le travail d'un amoureux acharné délicieusement au parachèvement de sa tâche?

Autre observation. Les animaux de petite taille, comme les lièvres, les grenouilles, les guépards, qui rampent la poitrine au sol, sont représentés tels que nous les verrions dans la vie; c'est leur dos que l'on aperçoit parce que le spectateur les voit bien au-dessous de son œil. Les autres animaux au contraire, les antilopes, par exemple, se voient de profil.

Nous considérons ce tapis comme tout particulièrement précieux. C'est un admirable exemple d'art persan. Il en a les dispositions touffues, l'équilibre savant, les qualités d'aplat, le symbolisme, et il a en outre ces recherches de perfection de dessin que nous considérons comme d'extrême rareté. Nous ne nous étonnons plus alors de l'insistance d'un collectionneur passionné d'outre-mer qui nous faisait l'offre alléchante d'un million pour ce beau spécimen; nous l'avions payé jadis, en 1895, 19.000 francs.

Le second tapis que nous présentons est tout en soie (fig. 3). Nous n'avons jamais vu d'exemples similaires dans aucune publication, dans aucune exposition. Nous nous rappelons pourtant avoir eu en main un fragment du même genre. Ce tapis a douze moquettes au centimètre; il est donc très fin. L'épiderme est d'une douceur sans pareille. C'est une joie pour l'œil et la main. Détail qui ne manque pas de pittoresque: il est en deux parties se complétant. La première, de conservation parfaite, mesure 3m,44 sur 1m,35. La seconde, en fort mauvais état, a 0m,75 sur 1m,35. Les deux morceaux viennent de la collection Goupil. Celui-ci avait acheté le grand lé au Caire en 1856. Il trouva le second quinze ans après, à Madrid, dans l'atelier de Fortuny.

Le fond du tapis est rouge cerise avec un décor multicolore. La bordure est à fond vert clair, avec décor polychrome. La Chine et la Perse ont fourni les éléments de l'ornementation. On y voit les fleurs et les floraisons persanes avec leur tige grêle, alliées à des oiseaux et au *tchi* chinois.

Notre troisième tapis est sans doute un tapis de commande portugaise à quelque Indo-chine (fig. 4). Nous avons vu deux fragments rappelant ce décor. Nous n'en connaissons pas de reproduction en dehors de celle déjà

faite par nous[1]. Il mesure 6^{m},75 sur 2^{m},90. Les caravelles occidentales des

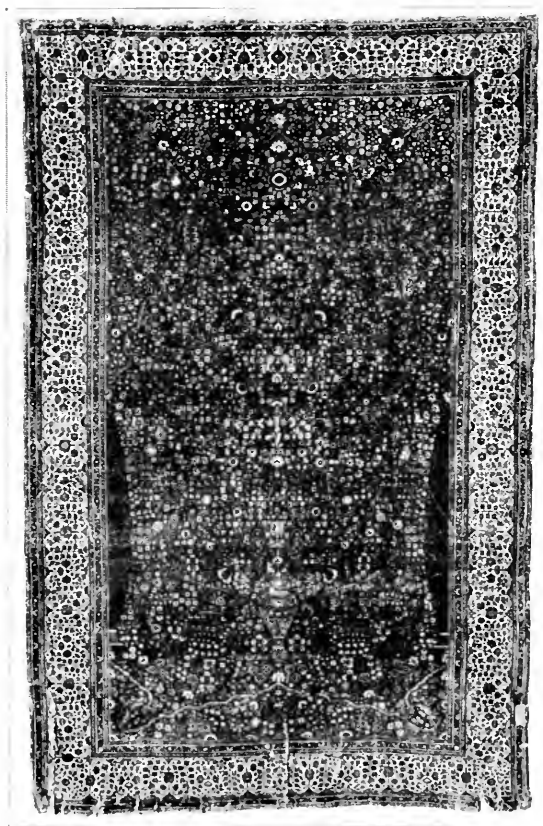


FIG. 5. — TAPIS DE PERSE, EN LAINE.

angles le singularisent ainsi que les déchiquetures qui silhouettent les différentes zones du centre. Nous croyons devoir signaler un détail parti-

1. Voir notre ouvrage : *l'Art de décorer les tissus*. Paris, Mouillot, 1900, gr. in-folio.

culier. Au premier aspect, le tapis semble fait à deux hauteurs de moquettes. En réalité il n'en est rien. Tous les rouges du fond se trouvent rongés, ce qui fait que la polychromie du reste semble s'enlever en relief. Ceci n'est pas sans intérêt. Généralement ces injures du temps s'attaquent surtout aux noirs. Il n'y en a pas dans cette pièce. Aux chimistes à donner l'explication.

Enfin, le dernier tapis dont nous parlerons ici a été acquis tout récemment (fig. 5). C'est son extrême finesse qui le particularise : quatorze moquettes au centimètre. Il mesure 1m,88 sur 1m,19. Au toucher, sa douceur est exquise. Quoiqu'il donne tout à fait l'impression de la soie, il est en laine. Nous croyons devoir le classer dans la famille qui prend à l'Inde son entassement papillotant de détails fleuris. Ceux qui savent la difficulté qu'on éprouve à remplir un champ avec cette profusion, sans que rien vienne trouer la composition, pourraient prendre là une leçon dont nous ne connaissons pas, non plus, d'exemple plus suggestif.

Le Musée historique des tissus possède d'autres tapis rares, mais nous n'en parlons pas, parce que leur genre est plus courant et qu'on en rencontre de similaires dans maintes collections. Ceux que nous venons de décrire s'isolent magnifiquement. Le premier surtout présente, en plus des qualités habituelles de couleur, l'appoint particulier de son dessin supérieur, chose rarissime dans l'œuvre orientale; c'est là une réelle révélation : elle ouvre des horizons nouveaux aux critiques qui devront compter avec elle.

R. COX



JEAN BRIANT, PAYSAGISTE

(1760-1799)

MAITRE D'INGRES

ET LE PAYSAGE DANS L'ŒUVRE D'INGRES[1]



Les peintures et les portraits dessinés d'Ingres. — Le grand prix de Rome fut attribué à Ingres, en 1801, sur ce sujet : *Achille, retiré dans sa tente, reçoit les envoyés d'Agamemnon.* Le fond sur lequel se détachent, au premier plan, les députés que conduit le sage Ulysse, et, à l'arrière-plan, les compagnons d'Achille qui lancent le disque, est un pur paysage de la Grèce. On sait que Flaxman, qui ne connaissait pas Ingres, montra une admiration sans réserve pour ce tableau de concours. Il a gardé, à plus d'un siècle de là, toute sa saveur : c'est une œuvre de grand style. Rien ne peut traduire le charme des montagnes qui se dressent à l'horizon, si harmonieuses, si heureusement cadencées. C'est le premier paysage qui apparaît dans l'œuvre du jeune artiste, quelques années après qu'il a quitté l'atelier de Joseph Roques et celui de Jean Briant. Il est bien certain que le peintre qui, à vingt et un ans, pouvait donner ainsi sa mesure dans le paysage, fût-il de convention, avait appris son métier à bonne école. Les leçons de Jean Briant servirent Ingres à ses débuts autant que celles de Joseph Roques, et même que celles du grand David.

De la même époque que le grand prix de Rome est la composition dessinée de *Philémon et Baucis.* Les études préparatoires, comme l'œuvre définitive, jugée par Ingres assez importante pour être comprise dans le

1. Troisième et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXIX, p. 85 et 207.

livre de ses *Œuvres* que grava Réveil, portent, à l'extrémité gauche, un paysage avec un fond de temples et de ruines antiques, sous un ciel d'orage que balafrent les éclairs. Le tableau de *Vénus blessée par Diomède* est malheureusement perdu. Mais les dessins de Montauban, qui en étaient la première pensée, et la gravure de Réveil permettent de juger la part considérable qu'Ingres donna dans cette œuvre au paysage que dominent les montagnes, un temple avec sa coupole, les murs de Troie avec les combattants, et, sur la gauche, la mer que sillonnent les galères. *Vénus blessée* était du premier séjour à Paris, avant 1806.

De cette période est l'allégorique *Napoléon au pont de Kehl*, également perdu. Le héros, tirant l'épée de Charlemagne, mène ses soldats à la victoire, dans un paysage fermement écrit, avec sa ligne de collines au pied desquelles se dresse la ville. Le tableau de *Bonaparte, premier Consul*, exécuté pour la ville de Liège, en 1805, entr'ouvre sur l'horizon une haute fenêtre : une colline apparaît, devant laquelle s'érigent le faubourg, le haut clocher et les tours gothiques de l'abbaye d'Amercœur. Un dessin préparatoire pour ce portrait montre qu'Ingres étudia ce fond-là avec l'abbaye[1].

Ainsi, tous les tableaux d'avant le départ pour Rome, *tous* se déroulent dans un décor de nature. En outre, l'un des portraits qu'Ingres affectionna le plus jusqu'à la fin de sa vie, celui de Mlle Rivière, a presque autant d'importance par le paysage que par la figure. Il faut n'avoir pas regardé une seule fois ce portrait pour ne s'être pas rendu compte de la place qu'y occupent la colline, à la manière du Guaspre, le petit village autour de son clocher parmi les arbres, la rivière qui serpente, éclairée de traînées lumineuses, la verdure si accentuée, et, jusque sur le devant du tableau, la prairie émaillée de fleurs, — des fleurs que l'artiste exécuta avec le soin méticuleux d'un primitif. De légers nuages blancs s'accrochent dans le ciel bleu. La jeune fille se détache toute blanche, délicieusement naïve avec la fraîcheur de ses joues roses, ses lèvres où le sang affleure. C'est le poème de la femme écrit par Ingres dans un décor approprié, et comme l'Ile-de-France nous en offre à chaque instant l'incomparable douceur. Ce portrait de Mlle Rivière, Ingres l'avait peint, toujours avant son départ pour Rome, en même temps que ceux de M. et Mme Rivière. Tous trois s'attirèrent le même reproche de la critique : ils étaient *gothiques*. Ils

1. *Catalogue de l'exposition au profit des Alsaciens-Lorrains*, n° 450 (1874).

rappelaient Jean de Bruges et les primitifs : pour cela donc ils étaient odieux au goût du jour. Depuis quarante années ils sont la gloire du Louvre.

A Rome, pas plus qu'à Paris, Ingres n'oublia les leçons du paysagiste Briant. L'une des premières baigneuses qu'il y exécuta alors, — pour M. de Fresne, — s'offrait, frissonnante, devant un décor de verdure, au bord de la mer qui moutonne. Plus tard, quand Roger délivrera Angélique, c'est en pleine mer que, monté sur son hippogriffe, il transpercera le monstre, le souple corps d'Angélique se détachant sur le formidable rocher, au haut duquel se dresse un château de légende. Le corps de *Vénus Anadyomène* s'offre également sur la mer où des amours joufflus entourent la divinité naissante.



INGRES. — Mlle RIVIÈRE (VERS 1805).
Musée du Louvre.

L'un des premiers portraits peints par Ingres, à Rome, est celui de son ami Granet[1]. L'artiste y est représenté à mi-corps. Il fixe le spectateur.

1. Ce portrait a été reproduit dans le précédent article, p. 213.

Mais, qu'il tourne la tête, sans même bouger son corps, et le spectacle qui s'offrira à ses yeux, ce sera celui dont il s'enchante déjà et dont si longtemps il s'enchantera avec Ingres : le panorama de Rome, avec les pins parasols au plus lointain. Et, ce panorama, il va le dessiner lui-même sur le carnet qu'il tient à la main. Le portrait de Granet, publié par Magimel dans l'Œuvre d'Ingres, que grava au trait Réveil, diffère du portrait tel que nous le connaissons : on ne voit plus ici le chapeau gibus posé sur le parapet ni la main gauche, qui a été supprimée.

En 1811, c'est au tour de M. de Norvins, son caniche sur les genoux, de se détacher sur les jardins de Rome, où aucun détail n'a été omis, ni l'obélisque, ni le pin parasol, ni la ligne des aqueducs et, au loin, les montagnes de la Sabine.

Le Louvre garde un portrait de ce temps-là, celui de M. Cordier, qu'il a daté de Rome, mais que, en réalité, il peignit à Tivoli, ainsi que le prouve une lettre inédite d'Ingres à M. Marcotte, du 21 février 1814. C'est, du reste, encore un portrait à la manière du précédent, où le modèle, à mi-corps, se détache sur les temples en ruine et les rochers de Tivoli, où il avait coutume de vivre. On voit qu'Ingres, pour épris qu'il fût de simplification, ne négligeait pas de souligner le caractère individuel de ceux qui posaient devant lui, en les plaçant dans leur milieu familier. Et ce n'est pas là uniquement la fantaisie d'un peintre qui *plaque* l'image sur un fond déterminé. Il n'y a qu'à examiner le portrait de M. Cordier pour juger la sincérité d'Ingres devant la nature. L'heure crépusculaire envahit le décor. Pourtant une lueur éclaire le fond, s'infiltre parmi les rochers, accentue au passage la blancheur de la haute cravate et du col pour aller se perdre et mourir à droite, sur les arbres qu'envahit le soir. Ingres accepta la collaboration de Granet pour peindre ce fond de paysage[1]. Mais on peut être sûr qu'il l'avait vu, qu'il l'avait inscrit dans sa mémoire, s'il ne le prit pas au vif, à l'heure même, ou s'il n'en avait pas perpétué le souvenir sur quelque feuille volante, dans la compagnie du modèle et de son ami Granet.

Ingres connaissait bien les rochers de Tivoli, ces mêmes rochers que

1. Testament de Mme la comtesse Mortier, décédée le 26 mars 1886, laquelle donne le portrait de son père, M. Cordier, directeur des Douanes de la Seine, « représentant au fond du tableau le Temple de la Sibylle, peint par Granet ». Archives du Louvre.

son maître Briant avait peints tant de fois dans sa jeunesse. Ce sont eux qui ont fourni le cadre à la tragique aventure d'*Œdipe et le Sphinx*. Qu'est-ce donc que ce tableau fameux, à juste titre, sinon un paysage historique ?

On pourrait multiplier les exemples. Rappelons seulement, sans pré-



INGRES. — CROQUIS À L'ENCRE DES « CHAMPS-ÉLISÉES » DE WATTEAU, D'APRÈS LA GRAVURE DE TARDIEU.
(Montauban. Musée Ingres.)

tendre à les citer tous : les nuages de *Jupiter et Thétis*; le décor florentin sur lequel s'ouvre, à gauche, l'atelier du peintre dans *Raphaël et la Fornarina*, le paysage antique de *Romulus vainqueur d'Acron*; la rêverie d'Ossian au bord de la mer; le grand paysage oriental, avec le palmier qui se dresse vers le ciel, les lointains bleus sur les collines et la longue route qui mène à la cité fortifiée de *Jésus remettant les clefs du Paradis à saint Pierre*. Faut-il omettre l'*Entrée de Charles V à Paris*, où le reçoivent

Jean Maillard, des Essarts et Jean Pastourel, au seuil de la ville qui va s'ouvrir devant lui, avec ses tours crénelées et ses ponts-levis ? Une étude pour *Jeanne d'Arc*, qui est dans la famille d'Ingres, chez Mme Albert Ramel, présente l'héroïque Pucelle devant un fond de paysage avec le clocher de Domrémy, sans doute imaginaire : mais n'est-ce point assez que l'artiste ait voulu par là montrer à quelles influences divines obéit la vierge lorraine ?

C'est en tout temps qu'Ingres fit dans son œuvre la plus large part au paysage. Quand il rentre à Paris, après son directorat de l'Académie de France, il répète *l'Odalisque a l'esclave* : cette fois le fond est un verdoyant paysage auquel collabore Paul Flandrin (collection de la baronne Gustave de Rothschild). Puis il s'installe au château de Dampierre, pour y peindre l'œuvre où il devait se résumer : ce sont deux vastes paysages animés qu'il va tracer, *l'Age d'or* et *l'Age de fer*. Ne parlons pas de celui-ci, puisque nous n'en connaissons pour ainsi dire rien qui soit directement sorti de la main du maître. Mais *l'Age d'or* existe, Dieu merci, et plus poussé qu'on n'a voulu le dire. *L'Age d'or*, à Dampierre, est un des plus nobles paysages qui témoignent en faveur de l'école française. On y retrouve Ingres tel qu'au premier jour, quand il dressait la petite Rivière dans la prairie émaillée de fleurs peintes avec la précision d'un peintre du XVe siècle. Si Ingres aima le paysage, il ne le montra nulle part mieux qu'ici, et la manière dont il se prépara à exécuter celui de *l'Age d'or* atteste la joie qu'il y prit. C'est à cette occasion qu'il fit des calques ou qu'il dessina d'après des estampes de l'œuvre de Watteau : *la Récréation italienne*, *le Rendez-vous de chasse*, *la Fête du dieu Pan*, *les Champs-Élisees*, *la Partie quarrée*, d'autres encore, plus de vingt dessins, où on lit des annotations comme celle-ci : « L'esprit, la grâce, l'originalité de Vateaux (*sic*) et la délicieuse couleur de ses tableaux. » Tout ce qui constitue le paysage traditionnel est dans *l'Age d'or* : la source, la forêt et le ciel, et c'est un miraculeux paysage, d'une grande noblesse, sans doute, mais aussi d'une grâce charmante. Les dessins du musée de Montauban montrent qu'Ingres ne laissa rien au hasard, et ses notes affirment que, aidé de Desgoffe, il établit le paysage de *l'Age d'or*, dans l'ensemble et dans le détail, avec le souci de lui donner la place prépondérante qu'il occupe, en effet, à Dampierre. Ingres travailla à *l'Age d'or* de 1843 à 1848. Les circonstances n'en permirent pas l'achèvement. Vers la fin de sa vie, en 1862, il reprit le même



L'AGE D'OR (1862).

Réplique de la peinture murale exécutée au château de Dampierre. — Collection de Mme Albert Ramel.

sujet, sur une toile de proportions modestes[1]. Le maître apporta quelques



INGRES. — LE DOCTEUR ROBIN, DE NEVERS

Dessin. — Au fond, Saint-Pierre de Rome

changements à sa conception précédente, mais le paysage y a gardé toute

1. C'est cette toile qui est reproduite ci-contre. C'est aussi la partie centrale de cette réplique qui a paru dans le précédent article, et qui a été indiquée par erreur comme étant celle de la décoration de Dampierre. — N. D. L. R.

son ampleur : Ingres, — lui qu'on a dit éloigné du paysage, — ne concevait pas *l'Age d'or* ailleurs que parmi la nature en fête, verdoyante et fleurie.

Entre les versions différentes de *l'Age d'or* (1843-1862), Ingres exécuta encore trois œuvres où le paysage a une part qui n'est point négligeable : *Jupiter et Antiope*, en 1851, *la Naissance des Muses*, en 1856, et *la Source*, finie la même année 1856. La figure nue de la jeune fille qui symbolise *la Source* s'adosse à un rocher où s'accrochent des branches d'arbre. Des fleurs égaient la sévérité du rocher, et le beau nu de *la Source* se reflète dans l'eau qu'une urne renouvelle. *La Naissance des Muses* [1], à laquelle Jupiter préside, se déroule dans un paysage d'une beauté souveraine, parmi les lauriers antiques, au bord de la mer bleue. Et en 1859, il peignit une *Sainte Germaine* qui, des roses à ses pieds, laisse paître ses moutons dans un paysage qu'agrémentent le château de Pibrac, à gauche, et, à droite, le clocher de la modeste église du village, non loin du ruisseau du Courbet [2].

A quoi bon insister? Il resterait pourtant à faire état des portraits dessinés par Ingres, où il a évoqué le cadre significatif ou familier. Ils sont légion, ces petits crayons-là, depuis Mme de Montgolfier et le docteur Robin, de Nevers ; l'extraordinaire portrait du paysagiste Naudet, assis sur un rocher, quelques brins d'herbe indiqués à ses pieds ; l'architecte Lesueur à Rome, Élisabeth Russell, M. Leblanc à Florence, le graveur Taurel dans les jardins de la Villa Médicis, Mme de Popenheim ou *la Femme à l'ombrelle* de la collection Bonnat, le brave général Dulong de Rosnay, qui, blessé devant Rome, est représenté, le bras droit en écharpe, la main gauche serrant l'épée, devant le panorama de la Rome moderne, émergeant au-dessus des ruines à peine découvertes du Forum [3] ; l'ingénieur Mallet sur les bords du Tibre, La Fontaine aux Quatre-Nations, etc. Il faudrait citer cinquante portraits, au long de la carrière d'Ingres, depuis les débuts jusqu'à la famille Guille, qu'il a évoquée devant la mer, à Cannes.

Les dessins d'Ingres. — Après avoir fait un peu de littérature au détriment de Briant, Charles Blanc fut pris de scrupules. Comme il était de très bonne foi, il fut bien obligé de reconnaître qu'il s'était exagéré l'horreur d'Ingres pour le paysage. Les dessins d'Ingres, tracés au cours

1. Peinte pour le prince Napoléon, en 1856, fait partie de notre collection.

2. Une peinture, dans la collection Bonnat, représente l'intérieur d'un *palazzo* avec de belles échappées sur la campagne.

3. Ce dessin a été reproduit dans notre premier article, p. 97.



Ingres. — La Villa Médicis (1807).

Dessin à la sépia. — Montauban, Musée Ingres.

de ses voyages en Italie, lui ouvrirent les yeux. Ils lui prouvaient qu'Ingres « n'était pas inaccessible au sentiment de la nature agreste, que les leçons de Briant ne l'en avaient pas entièrement détourné et qu'il savait voir sous le ciel autre chose que la figure humaine ». L'aveu y est : il y a bien une réserve étrange sur Briant, mais enfin Charles Blanc devait confesser qu'Ingres ne détestait pas la nature quand il écrivait à proximité des cascades de Terni, devant Spolète, et parmi les rochers de lave de Civita Castellane : « Les paysages en sont admirables; les montagnes, quoique bleues, sont tachées de blancs très doux et qui proviennent des arrachures ou manques de végétation. Il est indispensable de faire tous les ans un séjour dans ces divers endroits. » Spolète le séduisait : la Rocca, l'amphithéâtre de Santa Maria Assunta et Il Crossifisso y ont tant de caractère ! « Il faut y faire au moins un séjour de huit jours pour en avoir des croquis. La belle chapelle de Filippo Lippi et le tableau de Raphaël (une fresque du Spagna à la Pinacothèque) peint *a tempera*, et qui représente un *presepio*[1]. »

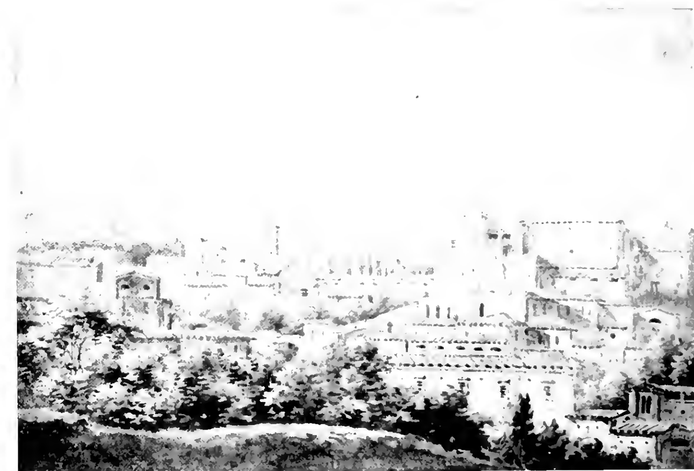
Est-ce assez formel ? On peut citer plusieurs centaines de croquis de paysages dans les collections privées ou au musée Ingres. L'exposition de 1862, à Montauban, réunissait des vues prises à Tivoli, tirées du musée Ingres ou empruntées à Mme Montet, née Gilibert. On y voyait, prêtée par M. Poncet-Delpech, une copie à la plume d'une marine, du temps où Ingres travaillait aux Grands-Augustins de Toulouse, sous l'œil de Briant. On entend bien : la copie d'une marine. Ingres ne vit la mer que douze ans plus tard.

En décembre 1806, il écrit à ses amis Forestier que le climat de Rome commence à le charmer pour ses « beaux effets ». « Je m'occupe à crayonner d'après et vous faire jouir par de faibles souvenirs. » Puis : « Le soleil est trop chaud et le ciel est d'une limpidité ravissante. » Il va à Ostie où, pour la première fois, il voit la mer : « Rien au monde ne m'a jamais causé une plus grande admiration. » La première amitié sérieuse qu'il noue, à Rome, c'est avec un paysagiste, Thomas-Charles Naudet, dont il crayonne le portrait. C'est sous les yeux de Naudet qu'Ingres dessina les vues de la villa Médicis et de son ermitage de San Gaetano et qu'il peignit les deux petits panneaux ronds du musée de Montauban.

1. *Ingres, loc. cit.*, p. 15-16.

Naudet les emporta à Paris pour les remettre à M. Forestier afin que Julie — sa fiancée — les copiât à l'intention du père d'Ingres.

Armand Cambon, qui avait dépouillé un à un les dessins d'Ingres, et M. Jules Momméja, qui y avait relevé des notes du maître, signalent très souvent des rappels comme ceux-ci : « effet de neige », devant une maison où deux personnages s'abordent : « clair, gris, bleu », dans un ciel



INGRES. — VUE DE TIVOLI.
Dessin rehaussé de lavis. — Montauban, Musée Ingres.

où courent des nuages qui vont s'accrocher à la montagne ; « fabrique clair doré vif », devant la mer qui a pour fond le Vésuve qui fume. A Florence, il dessine les collines sur lesquelles se détache le dôme : « Boboli, tableau fait à 7 heures moins un quart dans le mois de mai. » A Vallombrosa « mois de juin 1821 », il dessine l'abbaye. Il y déchiffre les moindres vestiges, il insiste sur vingt détails. Il revient à la façade qui l'enthousiasme. Des couchers de soleil, des effets de lune, des coins de ciel lumineux, des jours gris de pluie, lourds de nuages, sur les toits parfaitement indiqués : autant de choses qui l'intéressent et qu'il recueille en ayant

soin d'y inscrire les caractéristiques de la minute même où elles l'arrêtèrent. Le spectacle de la rue le retient : on pourrait citer les croquis pris à Milan, devant Santa Maria delle Grazie, où il venait d'admirer le *Cenacolo*, à Rome, devant Saint-Pierre, où une mendiante, nu-pieds, avec son



INGRES. — LE VÉSUVE.

Dessin avec les notes manuscrites sur les couleurs. — Montauban, Musée Ingres.

enfant, l'a ému. A Gênes, la mer est d'une beauté infinie[1]. Le soleil est en plein ciel : des notes lui rappelleront la couleur du paysage. Sur un petit croquis de nuages, on lit : « Blanc, clair, or » et : « Sur un horizon,

1. L'*Inventaire*, p. 189, place le voyage à Gênes en 1806, quand Ingres se rendait à Rome. C'est une erreur. Ingres ne passa pas par Gênes, qu'il ne vit qu'en 1834.

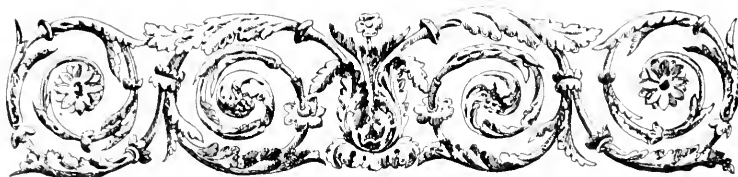
un nuage s'élève ». Vingt villages dans les Apennins, sur les collines de l'Ombrie, dans la campagne de Rome, sont fixés sur des feuillets[1]. Des cyprès et des oliviers, des troupeaux de buffles et, à la villa Médicis, de 1806 à 1810, de 1835 à 1840, le boschetto, San Gaetano, les pins parasols de la villa Borghèse; au loin, le dôme de Saint-Pierre; plus tard, Étretat, la mer encore, le ciel avec ses clartés lunaires, etc. : autant de motifs d'admiration qui se traduisent par des notations à la mine de plomb ou à l'encre de Chine.

Mais, pourquoi citer encore? La cause n'est-elle pas entendue, et n'est-il pas démontré, non par des mots, mais par des faits, que l'élève de Jean Briant ne fut pas, comme on l'a trop répété, l'ennemi du paysage, et que, au contraire, il en fit, pour son compte, dans la plus large mesure?

Qu'on ne nous fasse pas dire ce que nous ne disons pas, ni ce qui n'est pas dans notre esprit, quant à Briant et quant à Ingres. Sur l'œuvre de Jean Briant, nous ne savons que ce qu'en ont écrit deux contemporains : cela suffit à prouver, sinon qu'il fut un grand paysagiste, ni même un grand peintre, du moins qu'il ne fut pas un paysagiste en chambre : prendre deux mille études directement devant la nature, c'est le fait d'un artiste qui en a le plus sincère amour. Pour Ingres, peintre d'histoire, il n'est pas vrai que les études faites chez son maître l'aient dégoûté de la nature agreste; comme nous avons pris pour habitude, quand il s'agit d'Ingres, de ne parler que sur des textes irrécusables, nous attendrons un de ces textes-là pour admettre qu'il ait jamais dit quoi que ce fût qui autorisât ses biographes à l'affirmer. Les *notes* d'Ingres, ses collections, ses tableaux, ses portraits, ses dessins et ses lettres sont là pour prouver que l'élève de Jean Briant ne négligea pas les leçons de son maître. Il est donc d'une stricte justice d'imiter Ingres et d'inscrire le nom du paysagiste Briant — comme le voulut son disciple reconnaissant — à côté des noms de Vigan, sculpteur, et de Joseph Roques, peintre d'histoire.

HENRY LAPAUZE

1. La collection de M. François Flameng garde un paysage attribué à Ingres. Une inscription, au revers : *Pont antique dans la Sabine*, pourrait bien être de la main du maître.



NOTES ET DOCUMENTS

SUR DEUX PORTRAITS GRAVÉS DE Mlle SALLÉ

En publiant dans un précédent numéro de la *Revue*[1] le pastel de La Tour de la collection Vitta, qui représente la danseuse de l'Opéra Marie Sallé, j'avais rapproché de ce portrait deux autres documents iconographiques se rapportant au même personnage : la gravure bien connue de Mlle Sallé dansant, par N. de Larmessin, d'après Lancret (1732), et une gravure de Petit, d'après une peinture, aujourd'hui perdue, de Fenouil.

Cette gravure, qu'on trouvera reproduite ci-contre, le *Mercure* de janvier 1740 la décrit en ces termes : « Marie Sallé, la Terpsichore de France, célèbre danseuse de l'Académie royale de musique. Portrait à demi-corps, coëffée en cheveux, tenant une colombe. La ressemblance de la personne et son caractère sont fort bien exprimés par le burin de M. Petit, d'après le pinceau de M. Fenouil. Cette estampe se vend rue Saint-Jacques, près les Mathurins, chès Petit. On lit ces vers au bas :

> Les Sentimens avec les Grâces
> Animent son talent vainqueur;
> Les Jeux voltigent sur ses traces,
> L'Amour est dans ses yeux, la Vertu dans son cœur.

Ce quatrain est l'œuvre de Desforges-Maillard, qui s'en montrait assez fier, car non seulement il le reproduisit en 1741 dans *les Amusemens du cœur et de l'esprit*[2], mais il y fit longuement allusion, quatre ans plus tard, dans sa lettre au marquis de Robien du 15 février 1745, sur un *Voyage de Paris en Bretagne* : « Vous n'avez pas oublié, lui écrit-il, que je vous ai donné l'estampe de Mlle Sallé, cette actrice de l'Opéra en tous points si merveilleuse en son genre. Vous y aurez lu sans doute les vers que j'ai faits pour cette singulière vestale qui, malgré le souffle séducteur des plus hupés coquets de Paris, ne laissa jamais éteindre le feu sacré[3]. »

1. Voir la *Revue*, t. XXIV, p. 332.
2. Tome IX (1741), p. 328.
3. *Œuvres* de Desforges Maillard, éd. de 1759, t. Ier, p. 413.

Entre temps, l'estampe avait eu une fortune assez curieuse. En juillet 1742, le même graveur Petit, qui en était l'auteur, annonçait dans le *Mercure* la mise en vente de quatre planches caractérisant les principales heures du jour : *le Matin* était figuré par une dame à sa toilette ; *le Midy*, par une dame réglant sa montre sur un cadran solaire ; *l'Après-Diné*, par une dame à la promenade ; et *le Soir*, par une dame allant au bal. Les deux premières et la quatrième de ces estampes avaient été gravées par



A



B

Mlle Sallé.
Gravure de Petit d'après Fenouil.
A. 1er état (1740). — B. 2e état (1742).

Petit d'après François Boucher, dans l'œuvre duquel on les retrouve au Cabinet des estampes ; quant à la troisième, c'était, dit le *Mercure*, « le portrait de Mlle Salle, célèbre par ses talens pour la danse », gravé d'après Fenouil, et accompagné d'un nouveau quatrain, cette fois tout à fait inepte, de Desforges-Maillard :

> A l'abri du soleil et des traits de l'Amour,
> Cloris sçait s'amuser de ces oiseaux fidèles.
> Mille autres joueront mieux, pendant l'ardeur du jour,
> Avec des moineaux francs qu'avec des tourterelles.

Au-dessus de ce quatrain, le titre primitif du portrait, — MLLE MLLE SALLÉ, LA TERPSICORE FRANÇOISE, — a été remplacé par celui-ci, sur deux lignes : L'APRÈS-DINÉ. LA DAME A LA PROMENADE. L'adresse est la même sur les deux planches : *A Paris, chez Petit, rue St-Jacques, près les Mathurins, avec privilege du roy*, mais au-dessous du trait de la nouvelle estampe, au lieu de *Fenouil pinxit* (à g.), *Petit sculps.* (à dr.), on lit à gauche : *Mlle Sallé, peint par Fenouil*, et à droite : *gravé par Petit.*

D'ailleurs, la « lettre » n'est pas seule à avoir subi des modifications; et tout en ramenant soigneusement les trois estampes d'après Boucher aux dimensions du premier portrait de Mlle Sallé d'après Fenouil (0,260 × 0,216), le graveur n'avait pas laissé de remanier son cuivre et de transformer avec assez d'habileté l'aspect de « la dame à la promenade ». Pour ce faire, il commença par la coiffer d'un petit chapeau plat, cavalièrement campé sur l'oreille droite, et dont l'ornement principal est formé par la rose que la danseuse portait piquée dans sa chevelure, sur le premier état du portrait, et qui a été respectée par le graveur. Autres modifications : le col nu sur le premier état est maintenant entouré d'un collier de perles noires à deux rangs, de cette sorte qu'on nommait alors des « esclavages », dont l'extrémité descend sur la poitrine décolletée; enfin le poignet droit est orné d'un bracelet souple, à deux rangs, de la même matière que le collier.

Telle quelle, cette estampe est extrêmement rare : le Cabinet des estampes, qui a le premier état et les trois pièces d'après F. Boucher, n'en possède pas d'exemplaires, et c'est à l'offre obligeante de M. Louis Adam que je dois de pouvoir la décrire et la publier aujourd'hui. Cet amateur, dont la collection renferme tant de documents précieux sur l'iconographie des actrices, chanteuses et danseuses des trois derniers siècles, m'a également communiqué un troisième état du portrait de Mlle Sallé d'après Fenouil, qui doit être, lui aussi, d'une grande rareté et que je signale aux collectionneurs : c'est une reproduction de *l'Après-Diné* en contre-partie et de dimensions analogues, sans aucune lettre et à la manière noire.

ÉMILE DACIER



BIBLIOGRAPHIE

Souvenirs du passé. Saint-Gilles, sa légende, son abbaye, ses coutumes, par J. Charles-Roux. — Paris, A. Lemerre, in-fol., fig. et pl.

La petite cité du Gard, aux confins de la Camargue, qui attirait autrefois tant de pèlerins et continue de recevoir la visite des archéologues, méritait d'inspirer à l'auteur des *Souvenirs du passé* le magnifique ouvrage qu'il vient de lui consacrer. Il n'y a guère d'endroits de la terre de France où les souvenirs d'histoire se mêlent d'une façon plus intime aux beautés de la nature et de l'art, ni où la richesse des merveilles artistiques soit mieux faite pour aviver les regrets de tant de monuments disparus.

Et voici que je me trouve avoir résumé l'essentiel du beau livre de M. J. Charles-Roux. La légende du saint à la biche, la vie politique de sa ville et sa vie intérieure, les illustrations qu'elle a produites, les témoignages de sa grandeur qu'elle nous a laissés, tout y est passé en revue attentivement et l'on peut même dire affectueusement, par un érudit qui sait conter une histoire, utiliser un document, résumer une discussion, et qui, pour avoir le culte de sa petite patrie, n'en est pas moins au fait de ce qui se passe dans la grande.

Il faudrait aussi parler de la façon remarquable dont le livre est illustré : la légende de saint Gilles, par exemple, a été le prétexte d'une iconographie des plus riches, et quant aux monuments et particulièrement au plus célèbre d'entre eux, cette église Saint-Gilles, — dont le portail merveilleux est un éternel sujet d'admiration pour les artistes et de discussion pour les archéologues, — ils ont fourni une abondante série de reproductions, dignes à la fois de la ville et du livre. — É. D.

Le Roman d'amour de M. Ingres, par Henry Lapauze. — Paris, P. Lafitte, in-16, pl.

C'est un « roman par lettres » et un roman assez triste, que M. Henry Lapauze se borne à présenter, en éclairant les documents d'un discret commentaire : c'est un roman d'autant plus poignant qu'il est vécu et d'autant plus passionnant à lire qu'il abonde en révélations inattendues sur la psychologie de son principal héros.

Ingres avait connu Mlle Julie Forestier à Paris, entre son prix de Rome (1801) et son départ pour l'Italie (1806). Quand il quitta la France, il avait fait agréer sa demande en mariage par la famille : il aimait, il était aimé : le roman commençait de la façon la plus simple et paraissait devoir normalement se poursuivre. Il tourna court, cependant, et, dès avant la fin de 1807, la rupture était complète entre Ingres et les Forestier. On suit pas à pas la marche des événements dans la correspondance mise au jour par M. H. Lapauze : on y voit le peintre ambitieux de s'affirmer, plein de projets toujours nouveaux et tenaillé par des hésitations incessantes, prolonger son séjour au grand froissement de la famille Forestier qui l'accuse de légèreté, d'ingratitude et même d'infidélité.

M. Lapauze complète le roman d'Ingres en publiant le manuscrit d'*Emma ou la Fiancée*, dans lequel Mlle Forestier a donné, sous une forme romanesque, sa propre

version de l'histoire ; et il le termine par des renseignements, en partie nouveaux, sur les deux mariages d'Ingres.

Pour qui s'obstine à voir dans Ingres l'homme de sa peinture, il y a là matière à découvertes bien surprenantes : au lieu de la décision, de la froideur, de la morgue que l'on s'attendait à rencontrer, on trouve au contraire l'irrésolution, l'inquiétude et la sensibilité d'un homme comme les autres. — É. D.

Eugène Carrière, par Gabriel Séailles. — Paris, A. Colin, in-16, pl.

Depuis qu'il est disparu, on commence à le mieux apprécier. La littérature et les considérations sociales dont certains critiques avaient encombré la moindre de ses œuvres, se sont réduites à de justes proportions. Aussi se plaira-t-on davantage à méditer sa belle vie, toute pleine d'enseignements pour les hommes en général et les artistes en particulier, telle que nous la révèle, avec une exquise et cordiale sincérité d'ami, un psychologue particulièrement autorisé à le faire, puisqu'il est en outre un artiste.

Pénibles essais du débutant, âpres luttes vers la maîtrise, lente conquête d'un public longtemps indifférent ou hostile, M. Séailles n'a rien négligé ; il a traité de la technique du maître en un chapitre remarquable ; il a retracé avec une émotion communicative les dernières années, la maladie et la mort de l'artiste ; il a catalogué son œuvre et dressé sa bibliographie ; il a publié quelques-unes de ses lettres ; surtout, il a tiré la haute moralité de cette existence de travail, d'effort et de résignation, « qui n'apporte pas seulement aux artistes un rare exemple de vertu professionnelle », mais qui « nous montre ce que, suivi jusqu'au bout de ses enseignements, l'art nous peut révéler de l'esprit et de son rapport à la nature ». — É. D.

El Greco en Toledo, o nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Domenico Theotocopuli, por F. de San Román Borja y Fernández. — Madrid, Victoriano Suarez, in-8°.

M. de San Román Borja a découvert, au cours de recherches prolongées dans les archives publiques et privées de Tolède, un grand nombre de documents importants pour l'histoire de la vie et de l'œuvre du Greco. Il vient de les présenter au public dans un volume excellent : la discussion des textes est remarquable de bon sens et de clarté ; les textes eux-mêmes sont publiés in-extenso en appendice.

Je ne puis mieux faire que de donner un aperçu des principales trouvailles de l'auteur. Il a déterminé la date exacte de plusieurs ouvrages de Dominique Theotocopuli, dont *l'Enterrement du Comte d'Orgaz*, son chef-d'œuvre ; il a établi que les retables de l'Hôpital de Afuera ont été commencés par lui mais qu'ils n'ont été terminés qu'après sa mort ; il a prouvé que le dessin de l'autel de Santo Domingo el Antiguo, où se trouvait *l'Assomption* peinte par le Greco à son arrivée à Tolède, est de son invention, mais que le travail de sculpture est de Monegro ; quant à l'église elle-même, qu'on a attribuée tantôt au Greco et tantôt à Vergara, elle est de Herrera, le célèbre architecte de Philippe II. Il paraît d'ailleurs ressortir des documents nouveaux mis au jour que le Greco n'a jamais fait œuvre de sculpteur ni d'architecte. En ce qui concerne la vie du peintre, M. de San Román Borja n'a pas été moins heureux. Nous savons, grâce à lui, que le Greco n'a pas été marié et que son fils unique Georges Manuel était enfant naturel ; nous sommes fixés sur

l'emplacement de sa demeure (la maison qu'il habitait est détruite : ce n'était donc pas celle dite aujourd'hui du Greco), sur le lieu de sa sépulture. Son inventaire après décès nous renseigne sur les nombreux tableaux que renfermait son atelier, sur l'état de sa fortune, qui était moins que médiocre, sur ses goûts littéraires : les grands classiques grecs voisinaient, dans sa bibliothèque, avec les meilleurs auteurs italiens. Enfin, nous apprenons que Georges Manuel reçut procuration pour rédiger et signer le testament de son père. C'est là un fait très curieux, et qui permet de se demander si tout est inexact dans l'ancienne tradition d'après laquelle les facultés mentales du Greco se seraient altérées à la fin de sa vie. Il y a souvent dans les « légendes » plus de vérité qu'on ne croit.

La *Revue* doit consacrer prochainement une étude au Greco. Cette note suffit quant à présent pour montrer l'intérêt du livre de M. de San Roman Borja. Il serait à désirer que les érudits espagnols nous en donnassent souvent de pareils : l'histoire, encore mal connue de leur art national, s'en trouverait singulièrement éclaircie. — P. A.

Société des Architectes diplômés par le gouvernement. Recueil de documents et de dessins. — Paris, librairie de « l'Architecte », in-4°, pl.

Nos grandes écoles ont toutes leur diplôme. Ce n'est qu'en 1867 que fut créé celui des architectes, à l'École des Beaux-Arts. Encore sa création fut-elle vivement attaquée tout d'abord, au nom de la prétendue liberté de l'art, et fallut-il de longues années pour que fût comprise l'utilité d'une institution qui donnait aux intéressés un certificat de solides études, en même temps qu'aux clients en quête d'un architecte une sérieuse garantie de capacité professionnelle.

Le succès data du jour où les diplômés sentirent le besoin de s'unir : fondée en 1877, la *Société des Architectes diplômés par le gouvernement* a inscrit, l'an passé, le nom de son millième adhérent. A cette occasion elle vient de publier un volume, contenant, avec une préface de M. Pascal, l'éminent architecte de la Bibliothèque nationale, et une notice historique signée de son Président, M. Bonnier, les divers documents relatifs à sa création ainsi qu'à son développement, complétés par la reproduction d'une œuvre de chacun de ses principaux membres.

Le volume est superbe et plein de faits : il est aussi d'un bel exemple : tout en montrant ce que peut l'esprit d'association, il rappelle la haute valeur de notre école actuelle d'architecture, dont la supériorité continue à s'affirmer chaque année, de façon éclatante, dans les grands concours internationaux. — J. H.

Die Darstellung des jüngsten Gerichtes an den romanischen und gotischen Kirchenportalen Frankreichs, par W. H. v. d. Mülbe. — Leipzig, Klinkhardt et Biermann, in-8°, pl.

Cette monographie sobre et précise est consacrée à une série de monuments particulièrement importants pour l'étude de l'iconographie du Jugement dernier : les tympans des portails romans et gothiques des églises françaises du Moyen âge. C'est dans la sculpture française qu'on peut le mieux suivre en effet l'évolution de ce thème, déjà esquissé au XIe siècle dans les fresques de la Reichenau, près de Constance et de S. Angelo in Formis, près de Naples. Après avoir décrit les Jugements derniers de Moissac, d'Arles, d'Autun, de Conques, l'auteur montre le développement graduel

de ce motif plastique qui atteint son point de perfection dans les tympans des portails occidentaux de nos grandes cathédrales gothiques de Paris, d'Amiens et de Bourges. Les détails qui encombraient les tympans archaïques de style roman sont repétés dans les voussures des archivoltes ou les ébrasements des portails : la composition devient merveilleusement claire et lisible comme le fronton d'un temple grec. Elle se divise en trois registres superposés : *la Résurrection des morts, la Séparation des bons et des méchants* et *le Tribunal céleste*. La figure du Christ glorieux, qui trône au milieu des Anges portant les instruments de la Passion, domine et résume cette ordonnance grandiose. C'est la solution parfaite d'un problème longuement mûri. Ce type iconographique, fixé par la sculpture française, s'est imposé au XIIIe siècle à tout le reste de l'Europe. — Louis Réau.

Les Richesses d'art de la Ville de Paris. Les Edifices religieux, XVIIe, XVIIIe, XIXe siècles, par Jean Bayet. — Paris, H. Laurens, gr. in-8o, pl.

Auprès de l'élégance et de la richesse de l'ornementation gothique, l'art religieux du XVIIe et du XVIIIe siècle semble sec et sévère. M. Jean Bayet essaie de nous faire revenir sur cette impression en passant en revue les principales églises de Paris que les trois derniers siècles ont vu naître. Il commence par Saint-Joseph-des-Carmes pour finir par Notre-Dame-du-Travail, dont la construction toute métallique n'offre guère le caractère d'une église. Il nous fait apprécier tour à tour la façade majestueuse et lourde de Saint-Paul-Saint-Louis, celles plus simples de la Sorbonne et du Val-de-Grâce ; le dôme élégant, mais disproportionné, de l'église de l'Assomption ; le très bel et harmonieux ensemble de Saint-Louis des Invalides. Enfin, il énumère tous les objets d'art, peintures, boiseries et sculptures qui décorent ces églises. Ce livre, que l'auteur a consciencieusement travaillé en vue de tirer le meilleur parti d'un sujet dans son ensemble assez ingrat, complète heureusement l'ouvrage de M. A. Boinet sur les églises parisiennes des époques antérieures. Cependant, quand on l'a lu, on continue de se rappeler le mot du P. Laugier, ce Jésuite qui écrivait en 1753 : « Nos églises gothiques sont encore ce que nous avons de plus passable. A travers cette foule d'ornements grotesques qui les déparent, on y sent je ne sais quel air de grandeur et de majesté qui saisit. » — L. E.

Le Mont Saint Michel, par Paul Gout. — Paris, A. Colin, 2 vol. in-4o, fig. et pl.

Il y a de ces livres dont une bonne fée semble préparer la naissance, et c'est bien le cas de celui-ci. Certes, le « Mont Saint-Michel au péril de la mer » jouissait d'une célébrité universelle : l'étrangeté de son site, l'amoncellement de ses constructions religieuses et militaires, son histoire dix fois séculaire, son rôle politique, religieux et guerrier, lui avaient valu la curiosité des érudits avec l'admiration des voyageurs. Et voilà que les dangers qu'il court, notre Mont Saint-Michel maintenant « au péril de la terre », l'ont rendu plus précieux et plus cher au cœur de tous les artistes. Juste à ce moment, paraît l'ouvrage de M. Paul Gout.

Deux volumes, illustrés de cinq cents reproductions, racontent la chronique du Mont et guident le visiteur dans le dédale de ses merveilles monumentales où l'architecture française tient en raccourci, depuis le roman du XIe siècle jusqu'au gothique flamboyant du XVIe. Une introduction géographique et une étude critique

›cuments consultés, une bibliographie et un index complètent ce grand travail ‹ ensemble, témoin éloquent du culte de M. P. Gout pour le monument historique dont il a depuis douze ans la surveillance et la conservation. — É. D.

Histoire de l'art, publiée sous la direction de M. André Michel. Tome IV. **La Renaissance** (1re partie). — Paris, A. Colin, gr. in-8°, fig. et pl.

C'est une belle période qu'embrasse ce septième volume de l'*Histoire de l'art* : il comprend la première partie de la Renaissance italienne, le plein épanouissemen. d'une des époques les plus fécondes en chefs-d'œuvre.

Comme il est d'usage pour ce grand ouvrage, chaque chapitre est traité par un spécialiste que ses études précédentes désignaient tout particulièrement pour une tâche déterminée. M. Marcel Reymond, l'historien si compétent de l'art italien dans toutes ses manifestations, a étudié l'architecture italienne du XVIe siècle, et M. André Michel, le directeur de la publication, la sculpture italienne jusqu'à la mort de Michel-Ange; M. de Foville a repris l'histoire de ces médailleurs italiens qu'il connaît si bien; enfin, M. André Pératé a parlé de la façon la plus pénétrante de la peinture italienne à la fin du XVe siècle et dans la première moitié du XVIe : Léonard de Vinci, ses élèves et successeurs, Signorelli, l'école ombrienne, Raphael, les peintures de Michel-Ange, la fin des écoles de Bologne, de Ferrare et de Parme, l'école vénitienne enfin, de l'avènement des frères Bellini à la mort du Titien.

L'illustration se devait d'être à la hauteur d'une pareille époque et, de fait, elle est extrêmement riche : on trouvera, dans les 348 gravures qui illustrent les 480 pages de ce volume, non seulement la reproduction des œuvres les plus célèbres de la Renaissance, mais aussi une quantité d'autres documents moins connus et d'un très précieux intérêt. — R. G.

LIVRES NOUVEAUX

— *Manuels d'histoire de l'art. Les Arts de la terre*, par René Jean. — Paris, H. Laurens, in-8°, 198 fig., 12 fr.

— *Notes sur l'art d'aujourd'hui et peut-être de demain*, par Charles Malpel. — Paris, B. Grasset, 2 vol. in-16, 500 fig., 20 fr.

— *Les Vitraux du moyen âge et de la Renaissance dans la région lyonnaise, et spécialement dans l'ancien diocèse de Lyon*, par Lucien Bégule. — Paris, H. Laurens, in-4°, 275 fig. et 32 pl., 60 fr.

— *Petites villes d'Italie*, par André Maurel. *IV. Calabre, Sicile.* — Paris, Hachette, in-16, 3 fr. 50.

— *Catalogue de l'œuvre complet (1849-1904) de Fantin-Latour*, établi et rédigé par Mme Fantin-Latour. — Paris, H. Floury, in-8°, 30 fr.

— *L'Art chrétien primitif*, par Marcel Laurent. — Bruxelles, Vromant, 2 vol. pet. in-8°, 166 fig., 10 fr.

— *L'Art égyptien*, par Jean Capart. 2e série. — Bruxelles, Vromant, in-8°, 100 pl., 10 fr.

— *Valence, son histoire, ses richesses d'art, son livre d'or*, par Jeanne de Flandreysy et Étienne Mellier. — Paris, A. Lemerre, 2 vol. in-4°, 565 fig. et pl., 50 fr.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

LES FOUILLES SOUS-MARINES DE MAHDIA



Les lecteurs de la *Revue* se souviennent peut-être qu'en 1900 des pêcheurs d'éponges de Symé, jetés par la tempête sur la côte de Cerigotto (autrefois Anticythère), firent à quelque distance du rivage une trouvaille surprenante. Par 40 mètres de fond environ, ils découvrirent l'épave d'un bateau coulé à pic dans l'antiquité ; ils en retirèrent un grand nombre de statues de bronze et de marbre, qui comptent aujourd'hui parmi les curiosités du musée d'Athènes. Le vaisseau qui portait ces richesses d'art remonte, pense-t-on, au IVe siècle de notre ère : ce serait au cours d'une traversée vers Constantinople qu'il aurait sombré, dans ces parages dangereux, avec le butin archéologique recueilli en Grèce, peut-être surtout en Argolide, qu'il transportait dans la capitale, récemment fondée, de l'Empire d'Orient.

Qui aurait pu supposer alors que, moins de dix ans après, le même fait se reproduirait et que nous assisterions de nouveau à une pêche miraculeuse d'œuvres grecques ? C'est pourtant ce qui est advenu, non plus cette fois dans les parages du cap Malée, si redoutable jadis aux navigateurs, mais dans le voisinage de la petite Syrte, de non moins fâcheuse mémoire. Coïncidence curieuse : la découverte est due encore à des pêcheurs d'éponges et à des pêcheurs grecs, comme si l'âme des aïeux avait guidé leurs mains.

En juin 1907, au cours de plongées opérées à cinq kilomètres environ au large de la ville de Mahdia (sur la côte orientale de Tunisie, à une centaine de kilomètres de Kairouan, à l'Est, à une soixantaine de Sousse,

au Sud-Est), l'équipage d'une sacolève grecque, en quête d'éponges, rencontra, à une profondeur de 40 mètres, un amas de colonnes, de blocs de marbre et même de morceaux de bronze dont il s'empressa de remonter quelques-uns. Leur aspect n'était point flatteur; les plus curieux consistaient en un torse d'éphèbe de grandeur naturelle, auquel des jambes et un bras détachés semblaient appartenir, en deux morceaux de bronze ornés de têtes et en une figure barbue surmontant une gaine, ce que l'on nomme un hermès. Le gouvernement tunisien, dans les eaux duquel la découverte avait eu lieu, ayant réclamé sa part, on fit de tout cela deux lots que l'on tira au sort; celui qui échut aux Grecs leur fut, d'ailleurs, racheté presque aussitôt. Les débris furent apportés au musée du Bardo, où l'on se mit en devoir de les nettoyer, car ils étaient recouverts de concrétions calcaires et de coquillages. Le travail, conduit avec beaucoup de patience, donna des résultats inattendus. Les dépôts marins n'avaient point attaqué le bronze; ils l'avaient conservé avec sa patine antique. Les divers fragments de la statue d'éphèbe se raccordaient assez exactement; parmi les morceaux mis de côté on retrouva même des ailes qui s'inséraient aux deux épaules. De ce travail de reconstitution sortit une statue de 1 m. 40 de haut, qui est et restera sans doute le morceau le plus important de la trouvaille. Elle est représentée sur la planche de la p. 325, avec le bras droit, qui fut repêché seulement trois ans plus tard, en 1910.

Voici la description qu'après une étude approfondie de l'original en ont donné M. Merlin, directeur des Antiquités de la Tunisie, et son collaborateur, M. Poinssot, inspecteur du service : « Le dieu, nu et ailé, est représenté debout, le poids du corps portant principalement sur la jambe gauche, dans une attitude qui accuse la courbe de la hanche; il plie légèrement la jambe libre. Le pied qui repose à plat et l'extrémité de l'autre pied, qui seule adhère au sol, sont à deux niveaux différents; la disposition des doigts du pied droit prouve qu'ils ne s'appuyaient pas sur une surface plane et que le dessus de la base avait l'aspect d'un terrain ondulé. Le haut du corps est un peu rejeté en arrière et penché à gauche. Le bras droit est levé et fléchi; la main dont les deux derniers doigts sont repliés venait effleurer la tête; le bras gauche était baissé. La tête, d'un travail assez sommaire, est presque aussi large que haute; la bouche est entr'ouverte; dans les

orbites évidées, il ne subsiste rien de la matière qui jadis figurait les globes des yeux. La chevelure, taillée assez court et ceinte d'une couronne

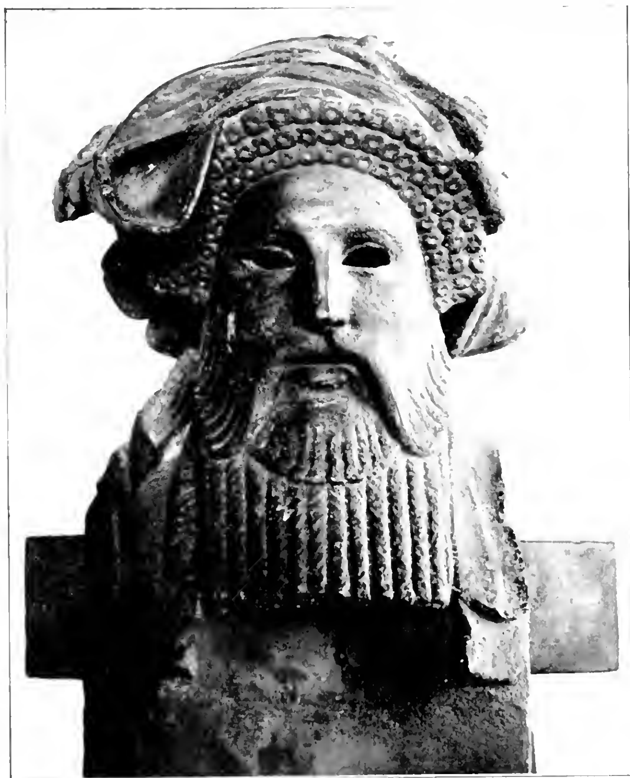


Fig. 1 — Boéthos de Calchédon. — Hermès de Dionysos. Bronze.

de feuillage, se dresse au-dessus du front en un désordre pittoresque. Sur la nuque une touffe de longs cheveux a été réservée ; elle se divise en trois mèches dont deux sont tressées en une petite natte descendant sur

le cou, et dont la troisième forme à elle seule une natte plus mince que l'autre. Aux épaules du dieu sont attachées deux ailes déployées. »

Que ce soit une image d'Éros, c'est ce qui est évident, surtout depuis que le bras gauche, qui tenait l'arc, a été retrouvé et remis en place : mais dans quelle situation l'artiste a-t-il voulu représenter le dieu ? Que signifie ce bras droit relevé à la hauteur de la tête ? ce corps penché en avant ? Le dieu s'arrête-t-il subitement en présence d'un spectacle inattendu ? S'apprête-t-il à lancer une flèche ? Vient-il, au contraire, d'en décocher une, et sa main droite est-elle encore à la place qu'elle occupait au moment où le trait est parti ? Autant de questions, auxquelles on est bien embarrassé de répondre.

Même embarras pour fixer le nom de l'auteur, non point de la statue elle-même, qui est assurément une copie, mais de l'original : on est d'accord seulement pour attribuer celui-ci au IVe siècle. MM. Merlin et Poinssot ont prononcé le nom de Praxitèle et cité à ce propos un passage du rhéteur Callistrate qui, décrivant un Éros de ce sculpteur, s'exprime ainsi : « Privé de mouvement, le dieu est prêt à se mouvoir : fixé à une base qui ne peut bouger, il nous donne cependant l'illusion qu'il va s'envoler. Il déborde d'une fierté joyeuse et ses yeux brillants, mais pleins de douceur, étincellent. *Il replie le bras droit vers le sommet de la tête et de la main gauche soulève son arc ; le poids du corps porte sur la jambe gauche.* » Le rapprochement est tentant assurément. D'autres, cependant, plus occupés des questions de technique et d'esthétique que des textes, songent plutôt à Lysippe. « C'est, écrit M. Lechat, dont le nom fait autorité, une sculpture, toute lysippienne de conception et d'exécution. Si on craint de l'apprécier plus haut que son prix, qu'on voie en elle simplement la production d'un des suiveurs de Lysippe, lequel aura su, d'une main adroite, dans un sujet traité avec le sentiment de vie mouvante et nerveuse de Lysippe, remettre à neuf le geste ancien du Kyniscos de Polyclète. » Il faut laisser résoudre ou, pour parler plus modestement, discuter la question aux archéologues de profession.

L'hermès de bronze (fig. 1), ramené par les pêcheurs (hauteur : 0 m. 75) réservait une surprise d'un autre genre. L'aspect en est assez déconcertant : la tête est archaïsante, mais avec des influences hellénistiques très marquées : ce triple rang de frisons sur le front, ces six grandes boucles



Eros of Mahdia.

[illegible]

qui descendent dans le dos et sur les épaules, cette barbe calamistrée avec soin rappellent l'Asie et ses modes antiques, mais le visage est beaucoup plus moderne : la physionomie a une noblesse et une gravité calme toutes classiques. La coiffure, surtout, est caractéristique : cet enroulement de rubans qui se tord et s'enchevêtre et dont la souplesse contraste avec la raideur de la coiffure est la marque d'une époque plus récente : en fait l'artiste a reproduit, en le modifiant à la mode décorative du jour, un type ancien de divinité. Une feuille de lierre, glissée dans la chevelure, nous avertit que ce dieu est Dionysos. Heureusement pour nous, l'auteur de ce joli morceau a eu la bonne idée de le signer et le temps celle de respecter la signature. Sur le tenon de bronze qui occupe la place du bras droit se lisent les lettres grecques :

ΒΟΗΘΟΣ
ΚΑΛΧΗ
ΔΟΝΙΟΣ
ΕΠΟΙΕΙ

Boëthos de Calchédon vivait au IIe siècle avant J.-C. Pline l'Ancien le place parmi les toreutes estimés. Les connaisseurs prisaient avant tout ses vases d'argent ciselés : Verrès ne l'ignorait pas le jour où il s'appropria une aiguière sortie de son atelier ; il faisait également des lits de bronze très recherchés. On cite aussi de lui quelques statues : un enfant nu en bronze doré à Olympie, un portrait d'Antiochus Épiphane à Délos ; un Esculape enfant à Rome. Son chef-d'œuvre paraît avoir été *l'Enfant à l'oie* dont nous avons gardé des répliques. Les pêcheurs de Mahdia nous ont rendu de lui une œuvre nouvelle, un original, qui permet de se faire une juste idée de son talent. A en juger par ce spécimen — et ce jugement paraît bien confirmé par tout ce qu'on savait auparavant — Boëthos n'était point un de ces artistes créateurs qui imposent leurs idées au public ; il cherchait plutôt à flatter ses goûts. Il choisissait, parmi les sujets connus et les types célèbres, des modèles qu'il savait rajeunir par d'habiles nouveautés décoratives et qu'il excellait à exécuter. Son Dionysos archaïque hellénisé est une œuvre pleine de charme et d'une exquise harmonie.

En même temps, ai-je dit plus haut, on a recueilli deux pièces de bronze venant peut-être de l'avant d'un bateau et ornées d'une tête de

Bacchus et d'une tête d'Ariane, en pendants. Les yeux, faits d'ivoire incrusté, sont demeurés à leur place.

De semblables découvertes ne pouvaient laisser indifférents les pouvoirs publics, ni les corps savants. Il était évident qu'on se trouvait en présence d'un vaisseau coulé à pic avec une cargaison d'œuvres d'art grecques et que l'on devait continuer les recherches. Mais, pour explorer à fond l'épave de Mahdia, pour chasser la boue dans laquelle plongent les morceaux et mettre à découvert toutes les pièces qui y sont ensevelies, il aurait fallu des sommes considérables et un outillage spécial : encore ne serait-on pas arrivé peut-être au résultat souhaité, à cause de la profondeur à laquelle le bateau est descendu et des difficultés extrêmes que rencontrent les scaphandriers à se mouvoir sous la pression de quatre atmosphères. La direction des Antiquités de Tunisie dut borner ses ambitions et se contenter de ce que l'on pouvait raisonnablement obtenir. Durant trois campagnes successives, qui ne sont pas les dernières, M. Merlin fit scruter le précieux gisement. Les trouvailles, pour n'être pas aussi sensationnelles que l'avaient été celles des Grecs, n'en sont pas moins d'un grand intérêt archéologique et d'une grande valeur artistique.

D'abord elles apprirent d'où venait le bateau et à quelle époque il avait sombré ; il n'est pas inutile de le noter ici brièvement. Parmi les blocs de marbre qu'on ramena à la suface en 1909 figurent deux plaques couvertes de lettres grecques archaïques. Sur l'une on lit un décret rendu en l'honneur d'un Athénien, prêtre de Dionysos, vers 320 avant J.-C., par les Paraloi, c'est-à-dire par l'équipage de la galère paralienne, une des galères sacrées d'Athènes ; sur l'autre, une liste d'offrandes faites par le peuple d'Athènes au dieu Hammon, sous l'archontat de Charikleidès, en 363 avant J.-C. Ultérieurement on retira de l'eau deux tronçons de colonnettes ; l'un contenait un autre décret des Paraloi ; l'autre, l'épitaphe d'un citoyen athénien du dème de Phlyées. Il n'est pas douteux maintenant que le vaisseau vînt d'Athènes et portât quelque part vers l'Occident, en Italie sans doute, sa charge archéologique. A quelle date ? Parmi beaucoup d'ustensiles usuels en terre cuite, en particulier des amphores, les scaphandriers ont trouvé une lampe, avec sa mèche carbonisée encore en place, par conséquent une lampe de l'équipage. Elle appartient à une série bien

connue, dont on a recueilli beaucoup d'exemplaires en Grèce, notamment à Délos, et qui remonte au IIe siècle avant notre ère. La date de la



FIG. 2. — SATYRE COURANT.
Bronze grec.

lampe donne évidemment celle du naufrage, un objet aussi fragile ne pouvant être, surtout sur un bateau, de bien longue durée.

D'autre part, l'embarcation était lestée, en partie, avec des saumons

de plomb qui portent des marques d'origine, le nom du chef d'atelier qui les avait produits : elles sont rédigées en latin et appartiennent, autant qu'on peut le dire, à la fin de la république romaine.

Toutes ces constatations nous reportent donc au IIe siècle ou au début du Ier siècle avant J.-C. C'est le moment où Rome, éprise de la Grèce, recherche avec avidité les œuvres helléniques, où Verrès dépouille la Sicile de tous les objets d'art grecs qu'il peut voler, où Cicéron prie Atticus de lui envoyer d'Athènes des hermès à têtes de bronze et les statues qu'il trouvera, pour décorer sa villa de Tusculum ; où les maisons de Pompéi et d'Herculanum commencent à se parer d'originaux ou de copies charmantes.



Fig. 3. — Éros musicien.
Bronze grec.

Il est donc bien probable que le bateau de Mahdia portait une collection de sculptures et d'œuvres ornementales destinées à orner les maisons de plaisance de riches Romains épris d'hellénisme. La série en est aussi nombreuse que variée.

Voici d'abord une demi-douzaine de statuettes de bronze dont la hauteur varie entre 30 et 40 centimètres. La plus belle nous montre un satyre courant (fig. 2). Le corps mince est musclé et nerveux, le cou allongé et puissant ; les cheveux en broussaille se dressent autour de la tête, soulevés par le vent ; les narines dilatées, la bouche entr'ouverte, comme pour aspirer l'air, ajoutent à la vie et au mouvement

du personnage. Tout, dans ce beau morceau, respire la force, la jeunesse et l'élan.

A un genre tout différent, appartiennent quatre sujets, qu'on a recueillis à côté l'un de l'autre et qui faisaient, sans doute, partie du même ensemble. Ils constituaient un orchestre de fantaisie. M. Collignon a publié en 1897, dans cette *Revue*, les éléments d'un groupe semblable,



Fig. 4. — Trois danseurs.
Bronzes grecs.

mais en terre cuite, provenant d'une sépulture d'Égine. Il a rappelé avec beaucoup d'à-propos que, dans l'antiquité, la musique et la danse formaient le complément indispensable des festins; quand le repas proprement dit avait pris fin, et qu'il ne restait plus aux convives qu'à boire et à causer, on leur apportait des vins de toute sorte, on introduisait des musiciens et des danseurs; et une bonne partie de la nuit se passait à écouter les uns et à regarder les autres. Il est tout naturel que des sculpteurs, cherchant des sujets de genre, aient eu l'idée de reproduire l'image de ces

artistes, chers au public, et que les maîtres de maison aient aimé à les grouper dans leurs salles à manger ou ailleurs, en souvenir du plaisir que procuraient les modèles. Pour les bourses modestes on fabriquait des musiciens et des danseurs en argile — c'est le cas des statuettes d'Égine; pour les riches on employait le bronze : celles de Mahdia en sont la preuve. Ici, le musicien est Éros, un Éros charmant, le sourire aux lèvres, les bras et les chevilles cerclés de bracelets en figure de serpents, le cou et la cuisse gauche ornés de pendeloques (fig. 3). D'une main, il tient le montant de sa lyre; de l'autre, il en pince les cordes. Il s'avance en glissant légèrement sur le sol comme s'il allait s'envoler. Rien de plus flatteur que ce morceau, qui nous est parvenu à peu près intact : il ne manque que les cordes de la lyre. Les danseurs (fig. 4) sont au nombre de trois : un homme et deux femmes. L'homme, sorte de bouffon, a la tête couverte d'un bonnet : il se porte en avant sur la jambe droite, avec des contorsions et des grimaces; les mains garnies de crotales. Il en est de même de ses compagnes, deux grotesques aussi, à grosse tête, au corps ramassé : l'une est couronnée de pampres, l'autre lève la jambe en minaudant, dans une pose lascive. Les yeux d'ivoire rapporté ou émaillés d'argent se détachent fortement sur la patine du bronze et concourent à donner aux physionomies un réalisme surprenant, mélange d'effronterie et de coquetterie bien rare dans les statues grecques parvenues jusqu'à nous. Leur conservation même ajoute un attrait de plus à ces morceaux remarquables.

Les marbres ont été plus maltraités : la mer les a rongés et l'aspect d'un certain nombre d'entre eux rappelle celui des éponges que les pêcheurs grecs ont l'habitude de chercher dans les mêmes parages. Quelques-uns, cependant, nous sont parvenus, relativement en bon état; c'est le cas d'un merveilleux buste de grandeur un peu supérieure à la nature (fig. 5). Par un heureux hasard, il était plongé presque entièrement dans la vase, ce qui l'a préservé en grande partie; la poitrine seule est rongée. Le charme de la physionomie est resté incomparable. La tête, légèrement inclinée à gauche, est celle d'une femme aux traits harmonieux, aux cheveux divisés en deux bandeaux ondulés et relevés sur le sommet du crâne; la bouche est un peu forte; les yeux saillants sont finement allongés; le visage respire la sérénité; c'est la copie habile d'une œuvre du IVe siècle

avant notre ère : déesse ou beauté humaine, Aphrodite, Koré ou Hygie.

A la série des marbres appartiennent encore de nombreux fragments de bas-reliefs disposés sur une surface légèrement courbe. On s'est aperçu



Fig. 5. — Tête de femme.
Copie d'un original grec du IVe siècle av. J.-C. — Marbre

très vite qu'ils ornaient jadis la panse de grands cratères décoratifs. L'un d'eux attira tout d'abord l'attention : certains personnages étaient assez reconnaissables : un Faune qui bondit à gauche, le corps cambré en arrière, la jambe gauche levée, avec un animal à ses pieds ; un homme, à demi drapé, appuyé sur l'épaule d'une jeune fille debout à sa gauche et jouant de la lyre. Il suffit d'un coup d'œil à M. Merlin pour y reconnaître

une scène, exactement semblable, qui figure sur le grand vase découvert à Rome et exposé aujourd'hui au musée du Louvre sous le nom de *Vase Farnèse*. Comme sur les fragments de Mahdia, on y voit Bacchus, à côté d'une Ménade, qui pince les cordes d'une cithare ; à ses pieds une panthère est couchée ; vers elle s'élance un Faune dansant, le thyrse à la main. Des débris des autres sujets figurés qui complétaient l'ensemble ont été retrouvés pareillement ; il n'est pas douteux que nous possédions là une copie ou un second exemplaire du cratère de Rome. Mais il y a plus : des morceaux analogues ont été repêchés, qui appartenaient à un vase différent. Lui non plus n'est point un inconnu : il reproduit un type exposé au Campo Santo de Pise. Ces constatations sont très curieuses. Il devient évident que ces monuments décoratifs et leurs semblables ne doivent pas être tenus pour des œuvres originales, comme on aurait pu le croire en considération de leur valeur artistique, mais bien pour des modèles commerciaux fabriqués en Grèce à plusieurs exemplaires et répandus dans le monde occidental au gré de la mode. On comprend fort bien, d'autre part, que les riches Romains aient tenu à honneur d'orner leurs villas et leurs jardins d'objets qu'ils voyaient dans les propriétés de leurs voisins ; la vanité seule, en dehors de tout sentiment esthétique, devait les y pousser. Tous ces amateurs formaient, à la fin de l'époque républicaine, une clientèle assurée pour les fabricants avisés et les artistes habiles qui abondaient en Grèce. Il semble bien qu'il y existât à cette époque de grandes maisons d'objets d'art destinés à l'exportation où l'on trouvait à volonté des copies ou des imitations de types connus en autant d'exemplaires qu'il était nécessaire. Un détail des fouilles de Mahdia, qui vient s'ajouter aux autres déjà mentionnés, est, à cet égard, très instructif. Les scaphandriers ont repêché quelques chapiteaux de marbre : certains d'entre eux sont remarquables : à la partie antérieure, entre les deux volutes qui occupent les angles, se voit une tête de griffon encadrée par deux ailes attachées chacune à une rosace : disposition originale, que l'on pourrait croire, à cause de son originalité même, unique (voir le cul-de-lampe de l'article). Or, il se trouve que des chapiteaux non pas seulement analogues, mais entièrement semblables, se sont rencontrés à Pompéi, dans un tombeau. Il faut croire que le modèle avait plu et qu'on tenait à le posséder, dût-on le faire venir de très loin.

Voilà pourquoi, aussi, le bateau de Madhia renfermait, à côté de statues et de statuettes, tant d'objets mobiliers : des appliques de bronze de toute nature, bustes de divinités, masques de faunes, têtes de chevaux, pieds de lits ou de tables composés de disques qui s'emboitent les uns dans les autres, plaques ornementées. Une étude attentive et patiente permettra assurément, en se reportant aux exemplaires déjà connus de meubles grecs ou romains, de reconstituer un certain nombre de pièces. Déjà, on est parvenu à rétablir, par le simple rapprochement de morceaux semblables et sans additions sérieuses, un grand réchaud, analogue à ceux qui figurent aux musées de Naples ou de Lyon ; on a même pu remettre en place les roulettes fixées derrière les pieds à l'aide de grosses goupilles autour desquelles elles tournaient, ce qui montre que ce foyer était mobile. Des têtes de lions et de satyres ornaient les côtés.



FIG. 6. — LAMPADAIRE EN BRONZE.
Travail grec.

De même, on a mis la main sur des candélabres de marbre d'une

grande élégance et sur des lampadaires de bronze très originaux. Ceux-ci représentent des androgynes courant, un flambeau dans la main gauche, la main droite tendue en avant pour atteindre le but (fig. 6). La disposition intérieure de la statuette est très curieuse. La calotte cranienne, mobile, servait de couvercle. La tête et le haut du corps formaient réservoir : un plan oblique coupait la poitrine, intérieurement, fermant toute communication avec le bras droit et laissant libre accès à l'huile ou à la poix dans le bras gauche ; une large bobèche protégeait les doigts contre les gouttes brûlantes qui auraient pu tomber du récipient. Le prix artistique de ces différents objets est naturellement moindre que celui des autres morceaux cités précédemment ; mais ils ne sont pas dénués d'élégance et ne manquent pas de valeur dans leur genre.

Le rapprochement, assez déconcertant au premier abord, de tous ces objets s'explique donc assez naturellement. Ce bateau, frété par quelque commerçant, contenait tout un assortiment de morceaux capables de tenter les Romains épris d'art et de mobilier grecs. Comment se les était-on procurés ? Sortaient-ils de quelque officine en renom ? Les avait-on achetés d'occasion ? Quelques-uns même n'étaient-ils pas le fruit d'un pillage de quelque sanctuaire ou de quelque palais ? Toutes ces hypothèses sont admissibles ; il est possible même que chacune d'elles contienne une part de vérité. En tout cas, cette précieuse cargaison serait sans doute parvenue à bon port si l'on n'avait eu la mauvaise idée d'entasser sur le pont de ce navire une soixantaine de colonnes d'une valeur, d'ailleurs, très médiocre. La charge était trop forte, peut-être mal arrimée. Les vents, la mer et les Syrtes firent le reste. Pour une fois la tempête a droit à nos remerciements.

R. CAGNAT.

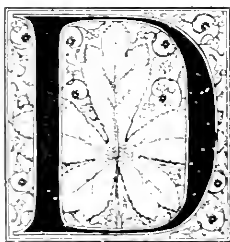




SOIREUX.
Gravure originale.

ARTISTES CONTEMPORAINS

LOUIS LEGRAND



DEUX tendances, égales en force et en intérêt, sollicitent l'artiste, — la leçon des maîtres et la leçon de la vie. Confiants en de grands exemples, en d'admirables souvenirs, les uns interprètent la nature selon les lois d'une tradition féconde en chefs-d'œuvre; les autres ignorent les enseignements et ne se souviennent pas. Ils sont avant tout attentifs à eux-mêmes et à la vie; loin de toute école et de toute discipline, ils cherchent dans la variété des circonstances quotidiennes, dans une étude directe, les magnifiques prétextes de leur sensibilité et de leur imagination. Sans doute ils ne sont pas absolument des isolés, ils appartiennent à leur siècle. Il arrive qu'ils sont tyrannisés longtemps

par les admirations qu'ils s'imposent, par l'exemple, spontanément choisi, de certaines œuvres où ils ont cru se reconnaître. Mais ils finissent par s'en dégager, et leur histoire est celle, non de leur conquête par autrui, mais de leur indépendance et de leur unité.



INCOGNITO.
Gravure originale.

La fin du dix-neuvième siècle est particulièrement riche en artistes de ce genre. Au milieu de doctrines confuses et contradictoires, entraînés par les courants de la vogue, certains se sont crus libres et personnels, qui n'étaient que les imitateurs d'un genre, les parodistes de la grande manière indépendante, les copistes exténués des libres natures et des œuvres sincères. A côté de ces tempéraments secondaires, incapables d'accepter consciemment une discipline comme de s'en faire une, il y a beaucoup d'artistes qui se sont révélés des maîtres originaux, dans le sens le plus large et le plus complet du mot; qui ont su, en n'interrogeant que la richesse de leurs dons, dégager de leur sensation de la forme humaine et de l'univers une rare et surprenante poésie.

Tel est le cas de Louis Legrand, peintre et pastelliste, dessinateur et graveur, sur qui une exposition récente[1], après beaucoup d'autres, attirait une fois de plus l'intérêt et l'admiration des amateurs, et dont on pourra bientôt étudier une importante série d'œuvres peintes. Sa vie n'est pas

1. Organisée en février 1911 par *les Arts* au Palais des Modes, rue de Ville-l'Évêque.



MATERNITÉ.

Gravure originale

riche de faits, elle est remplie par le labeur. Il n'y a pas lieu d'insister sur ses maîtres, sur les origines et sur les caractères de sa première éducation d'artiste : elle n'eut aucune part à son développement. Retenons toutefois que, né à Dijon en 1864, de vieille souche bourguignonne, il se rattache par certaines affinités de tempérament au naturalisme mystique des peintres de cette école au quinzième siècle; il arrive qu'il retrouve leur accent et leur émotion. Élève à l'école des Beaux-Arts de Dijon, milieu excellent et fécond, mais auquel il ne dut strictement que des rudiments techniques, employé de banque, collaborateur de *la Journée*, du *Journal amusant*, enfin, à partir de 1887 et pour quelques années, du *Courrier français*, il publia en 1891 dans le *Gil Blas illustré* une série d'aquarelles intitulées *la Danse fin de siècle*, plus tard gravées par lui, qui firent sensation. Puis l'artiste fut sollicité passionnément par le bel art de l'eau-forte : en 1892 paraissait le cahier des *Petites du ballet*, suivi bientôt d'autres recueils. Des expositions périodiques chez l'éditeur Pellet, d'autres encore chez S. Bing et chez Georges Petit assurèrent son succès, établirent sa notoriété auprès d'un public étendu.

A regarder sommairement ces dessins, ces pastels, ces estampes, à les considérer, si je puis dire, du dehors, on pourrait être tenté de donner trop d'importance à certaines prédilections de jeunesse, d'assimiler Legrand, par ses sujets et par l'esprit de quelques-unes de ses premières œuvres, à quelques artistes antérieurs ou contemporains, illustres par l'audace et par la verdeur de leur génie. Louis Legrand a étudié les danseuses et les filles. N'est-ce pas assez pour que l'on évoque Rops, Degas et Toulouse-Lautrec? Il semble qu'il y ait ainsi dans l'art certains domaines réservés, que des admirations exclusives attribuent sans partage à tel ou tel. Essayons de comprendre l'homme et l'œuvre et de les apprécier comme ils le méritent. Louis Legrand n'est sûrement pas le premier, — ni le dernier, — des peintres de la vie moderne, au sens où l'entendait Baudelaire en parlant de Constantin Guys. Dans ce vaste champ, il est lui-même, il s'affirme comme un très grand dessinateur, comme un profond observateur de l'âme et des mœurs.

Dessinateur, — grande et forte qualité à une époque où domine le goût de la tache vibrante, de la notation rapide, mal définie, de la lueur errante, qui se déplace sur les objets et sur les formes, semble les

disperser dans son rayonnement ! Dessinateur probe, — non pas étriqué ni petitement honnête, car il est en même temps le plus inquiet et le plus ardent qui soit à surprendre l'esprit et le caractère de la ligne et du modelé. Et voici que je me reproche ce beau mot de probité, dont on a fait un tel abus, pour désigner un étroit savoir d'artisan ou, ce qui est



Le Curé de campagne.
Gravure originale

pis, une pénible nauveté, inférieure encore à l'adresse. Dessin probe, mais avec passion, et non par habitude, et qui, loin d'imposer à la variété des êtres et des apparences une grise honnêteté acquise par une pratique d'atelier, un uniforme aspect de correction linéaire, sait se transformer selon le caractère du modèle, dispose de mille ressources sans tomber dans l'ingéniosité, *exécute* sans faire petit, ni lourd, ni fatigant.

C'est qu'en vérité il est bien des manières de dessiner, et rien n'est plus significatif de la valeur ou du tempérament d'un artiste que cha-

cune d'elles. Le dessin d'Ingres est une synthèse extraordinaire, riche d'études attentives et d'expériences analytiques, — mais qui n'en étale aucune. Il est grave, absolu comme un théorème. Il est inspiré par un goût passionné de la vie et du caractère, — mais il est conçu pour l'éternité. Delacroix surprend le geste de la passion, la bête bondissante, le drame d'une force qui se détend. Il l'inscrit dans un paraphe énergique, dont les pleins et les déliés ont le sens graphologique d'une écriture, dont chaque accent résume une phase du mouvement. Rops insiste sur le sombre modelé de la chair moderne, du nu déshabillé, il appuie, il revient, il surcharge, il peine, il a le génie d'une certaine fatigue malsaine qui montre les nerfs sous la peau, et les os entre les nerfs. D'autres dessins sont rapides, ronflants, cavaliers, d'autres aigus et froids ; d'autres encore fourmillent de lueurs, ajoutent à la notation incisive du trait la multiplicité des ombres et des valeurs. Rien de plus souple, rien de plus explicite à la fois.

Le dessin de Louis Legrand est extrêmement savant et personnel, et la science y dépend étroitement de la personnalité. La chair féminine l'a séduit, non comme un thème à des indications rapides et barbares, non comme un prétexte à des analyses flétries, littéraires aussi, à la manière de Rops, mais parce qu'elle est une magnifique expression de force et de grâce, parce qu'elle est belle, significative et complexe. On a fait remarquer avec justesse que l'artiste semblait témoigner d'une certaine prédilection pour les déséquilibres, pour les positions où le corps se contracte et se cabre : c'est que dans l'inattendu du geste et de l'attitude il a vu des occasions nouvelles, une variété, une beauté de plus. La forme au repos contient en puissance toutes les possibilités du mouvement, mais ne les révèle pas. La forme en mouvement disperse, détruit les harmonies du repos. Entre elles deux, il y a place pour mille aspects intermédiaires, d'une étrange et puissante séduction. Louis Legrand est le dessinateur des paresses capricieuses, des étirements, des frissons, des attentes. Ce qui n'était jusqu'à lui que matière à croquis, à brèves indications rapidement ressenties de quelques accents, devient entre ses mains l'objet d'une constante étude ; par elle il enrichit notre connaissance de la forme et des mouvements.

Dès ses débuts, en voyant quelques-uns de ses premiers dessins, Rops

LA TOILETTE

Gravure originale de M. LOUIS LEGRAND

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. L. Fort

louait chez le jeune artiste le goût du modelé intense, savant, expressif. Pour Louis Legrand, la manière dont un bras s'attache à une épaule, un poignet à un bras n'est pas l'occasion d'une virtuosité sue d'avance, le prétexte d'une belle phrase, — c'est un caractère de la forme et de l'individu. La musculature, la charpente osseuse paraissent ou non sous la peau : elles déterminent à la surface des chairs mille accidents d'ombre et



Après la leçon.
Gravure originale.

de lumière qui varient avec le modèle, l'attitude et l'éclairage. Il faut les représenter dans leur vérité, sans les accentuer pour obéir à une manie de style, sans les atténuer pour leur substituer quelque facile élégance. Le *caractère*, — c'est-à-dire la particularité de la forme et, si l'on peut dire, sa signature graphique, son attestation de vérité, — le caractère est là, non ailleurs. Il ne faut pas chercher à l'introduire de force dans l'œuvre d'art, par des artifices de facture, par la brutalité de la synthèse, par l'audace feinte du dessin. De là, chez Louis Legrand, un modelé patient et

large tout ensemble, gras et ferme, qui ne s'attarde jamais à des agréments. Il ne nous sollicite pas par d'ingénieux caprices, par une écriture jolie, étourdissante ou spirituelle. La facture disparaît. Surtout, l'artiste sait trouver un centre à son effort, je veux dire qu'il sait sacrifier, qu'il ne fatigue pas par une égalité monotone, et par là ses dessins ont le charme



DIGESTION.
Gravure originale.

d'une œuvre vivante, l'air les baigne de toutes parts. Même dans ses eaux-fortes si complexes, où interviennent le vernis mou et l'aquatinte, quand il fait luire dans le jour trouble des coulisses un bout de jupe frémissante, le tulle pailleté des ballerines, le clair-obscur est aéré, transparent. A terre, entre les portants, le long des murs, sur un bras mince, sur un col gracile traînent des lueurs charmantes qui répondent au modelé des chairs et qui le font participer à l'ambiance.

Tant d'observation, délicate ou forte, tant d'art à surprendre l'accent et le caractère de la vie aboutissent forcément à une signification psycholo-



L'Aïeule.
(Gravure originale.)

gique. Mais prenons garde que celle-ci n'est pas à l'origine de l'œuvre. Louis Legrand n'est pas un artiste littérateur. Il ne commente pas d'idées géné-

rales. Tandis que d'autres, — et ils sont plus nombreux qu'on ne le pense, — se font les illustrateurs d'une philosophie le plus souvent simpliste, l'artiste voit spontanément naître, des formes qu'il a traduites avec vérité, un sens élevé de certains aspects de la vie moderne. Ce n'est pas qu'il aboutisse, par effet de contraste, à des points de vue de moralité : si quelques coins de son œuvre témoignent d'une vigueur parfois terrible, ils restent étrangers à toute déclamation, à tout pathos de théâtre. Louis Legrand, par le moyen des formes, exprime de la vie et du sentiment, non des idées. Il est sorti très vite du magasin d'accessoires où Félicien Rops habillait (légèrement, à vrai dire) son amertume et sa luxure romantiques. Camille Mauclair a justement comparé l'espèce de philosophie spontanée qui se dégage de l'œuvre de Louis Legrand à celle de ses ancêtres directs, les primitifs de l'école bourguignonne : comme eux, il est, par exemple, un merveilleux dessinateur, un analyste, un poète de la main, il a traduit par le jeu des muscles et des nerfs, par la souplesse et l'énergie du modelé tout ce qu'elle peut comporter de fièvre, d'angoisse, de touchante maladresse ou de cupidité, de la main délicate de la fille chère à la poigne carrée, aux doigts noueux, des laveuses de vaisselle.

En feuilletant cet œuvre si personnel et si varié, on comprend comment, après s'être cherché quelque temps, l'artiste a fini par entrer en possession de lui-même. Dès l'époque de sa collaboration au *Courrier français*, on pouvait prévoir que sa nature était trop large et trop forte pour s'attarder dans un genre pour lequel, au surplus, il était mal doué. Ce qu'il y a d'amer, au fond, et d'anémique dans l'esprit de Paris se trouvait en contradiction avec sa santé robuste. Le diabolisme ingénu qui, à la suite des derniers romantiques, a fleuri dans certains milieux, de 1875 à 1890, ne pouvait le retenir longtemps. Un séjour en Bretagne le mit en présence de modèles qui sollicitèrent davantage sa véritable nature. Les lithographies qu'il réunit sous ce titre : *Au cap de la Chèvre* (1892) sont d'une franchise de synthèse et d'un savoir merveilleux. Les anatomies bossuées, osseuses, de la vache maigre en pâture sur la lande, du vieux cheval qui porte le fou du village, et aussi du triste animal humain rudement charpenté pour la vie misérable, témoignent, malgré l'extrême simplicité de la technique, d'une vision adroite à saisir le relief essentiel des êtres et des choses, analogue à celle de certains grands animaliers japonais. Puis,



LOUIS LEGRAND. — BEAU SOIR.

l'artiste revient à Paris et ses études réalistes le conduisent du premier coup à un mysticisme singulier où, derrière les éléments d'emprunt, se retrouve spontanément le sentiment des maîtres du quinzième siècle



LES DEVOIRS.
Gravure originale

français. Une œuvre comme *le Fils du charpentier* (*Livre d'Heures de Louis Legrand*, *1898*) est « moderniste », si l'on veut, par l'aspect de vérité moderne et quotidienne que présentent les attitudes, les visages, les carrures, les costumes. Pour la même raison, elle évoque le naturalisme puissant et tendre des vieux peintres qui, autour des nativités, groupaient les artisans et les bourgeois d'Ypres, de Bruges ou de Dijon. C'est sans

doute de la même époque qu'il faut dater les magnifiques études de bedeaux et de curés de campagne, conçues sans parti pris d'accentuation caricaturale, belles de force et de gravité. Enfin, quinze illustrations d'Edgar Poe (1903), où les prestiges d'une imagination flamboyante et



LES ADIEUX DE FONTAINEBLEAU.

Dessin.

mystérieuse sollicitent le savoir, l'intelligence et l'émotion de Legrand, la quantité et la qualité d'expression qu'il peut mettre dans un visage ou dans une main, sa science de l'effet, — crépuscules plus troubles que la nuit, lueur diffuse des grandes épouvantes, rayonnant à travers la magie de l'eau-forte, — et nous retrouvons l'artiste aux prises avec la vie de Paris, qu'il sait désormais voir et juger.

De ses autres recueils d'eaux-fortes, — *la Petite classe, les Petites du*

ballet, Faune parisienne (1900), — de tant de pieces eparses et difficiles à classer, sort, éblouissante, vivante et franche, une forme nouvelle de la



La Gosse.
(Gravure originale)

grace. La grace, qui n'est pas l'atténuation du caractere, une joliesse d'emprunt, un resultat de corrections et d'amendements, la copie d'un type

absent ou très rare, un certain allongement des formes à la manière du Parmesan, — mais l'accent d'une vie jeune, instinctive, élastique. Elle ne réside pas toujours dans l'harmonie de l'équilibre, ni dans le seul charme de la forme humaine : elle peut naître du caprice ou de la frénésie du geste comme de la souplesse du vêtement féminin. Des petits pieds robustes et bondissants, des épaules encore maigres du rat d'Opéra au joli bras rond de la fille qui tire son gant, des toutes petites accroupies sur un vieux divan aux grandes de quinze ans qui étirent une jambe musclée le long de la barre d'exercice, elle présente mille apparences diverses, toutes particulières, toutes individuelles, participant aux caractères physiques et moraux du modèle.



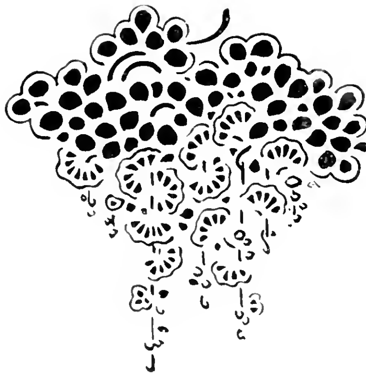
LE JALOUX.
Gravure originale.

C'est ici qu'apparaissent, dans leur variété, les ressources de l'art du graveur. Legrand ne les a pas acceptées toutes faites : il a choisi, il a rendu personnels les résultats des expériences antérieures. Au même titre que le pastel, étincelant et léger, la pointe sèche collabore par sa gamme blonde et argentée à l'expression multiple de la grâce féminine : chez Legrand, elle n'est pas purement linéaire, quelque peu vide, rehaussée sommairement d'une ou deux grandes valeurs brutales, comme chez certains ; elle exprime avec une sobriété complète toutes les nuances du modèle dans la lumière. Parfois

le noir velouté des barbes aide à circonscrire la forme ou à préciser un accent d'ombre. Le métier de ses eaux-fortes est infiniment plus subtil et plus complexe. Le modelé par tailles ou par points lui a paru barbare, difficile, dangereux : il lui a substitué un mélange, parfois un peu louche, d'aquatinte et d'eau-forte. Sans doute, c'est courir le danger des noirs opaques, de la matière trouble et boueuse, mais quelle souplesse et quelle unité dans les gris ! Dans le demi-jour confus des coulisses, éclairées au ras du sol par de brusques lueurs, une ombre argentine, palpitante de reflets, baigne les nuques graciles, les poitrines nues, les jambes en maillot. Le modelé onctueux et précis obtenu par les grains enveloppe et détermine à la fois la délicatesse des méplats et des creux de chair. Tantôt, dans une planche rapidement menée, où le dessin de la forme est installé par indications magistrales, un morceau d'un faire achevé apparaît seulement, un bras nu replié qui découvre l'aisselle et la gorge, qui suffit à répandre sur tout le corps la lumineuse poésie de la chair. Tantôt volontairement obscure, l'atmosphère s'épaissit autour des êtres, noie dans l'inquiétude de la nuit les filles aux minces visages, les passants hasardeux des carrefours et des ruelles.

Par une adaptation si heureuse et si personnelle de la technique de la gravure à ses beaux dons de dessinateur, comme par cette grâce savoureuse, parfois acide, alliée à un sens si élevé du caractère, Louis Legrand se révèle comme un artiste original, comme un maître.

HENRI FOCILLON





René Ménard. — Le Labour.

LES SALONS DE 1911

LA PEINTURE

I

Même en art, il ne faut jamais abuser des souvenirs : la magie du passé nuance un fond nuisible aux détails trop accusés du présent ; mais, sans invoquer des centenaires, on peut rappeler qu'il y a quatre-vingts ans, dans l'animation d'une nouvelle atmosphère sociale, le poète d'*Hernani*, talonné par son éditeur, venait d'achever *Notre-Dame de Paris*, à l'heure où le plus audacieux de nos peintres terminait *la Liberté sur les barricades* qui révolutionna le Salon du 1er mai, dans les galeries du Louvre. Depuis 1831, la réalité de l'histoire s'est chargée de refroidir bien des fièvres juvéniles et de romantiques illusions ; et, cependant, il est encore permis de rapprocher deux personnalités réconciliées dans la gloire, en lisant le nom de Victor Hugo sur une vaste toile brossée par celui de nos décorateurs qui continue le plus allègrement l'impétuosité d'Eugène Delacroix.

Ce *Fragment d'un plafond destiné au Théâtre-Français*, par M. Besnard, est la page capitale du premier Salon de 1911, qui contient moins de grands efforts que de jolis morceaux. A l'ombre de l'immense éventail bleu que projette sur le ciel frais l'Arbre de la Science où s'enroule un serpent tentateur, la pomme est offerte au couple nu de l'Éden; à gauche, la Comédie ensoleillée lève un masque ironique; à droite, l'obscure Tragédie rêve en son manteau de sang; et, dans cette aube de printemps, toutes deux semblent entrevoir le bel avenir littéraire qui se greffera sur l'humanité du thème immortel... Au fond, des marbres lumineux : Molière, Racine, Corneille et Victor Hugo : le romantisme est devenu classique à son tour; et d'allégoriques figures tendent des couronnes en plein ciel. « Le pinceau est large et ferme, la couleur simple et vigoureuse, quoique un peu crue... Je ne sais quel souvenir des grands artistes me saisit à l'aspect de ce tableau; j'y trouve cette puissance sauvage, ardente, mais naturelle, qui cède sans effort à son propre entraînement. » Ce beau pressentiment de M. Thiers à l'apparition d'Eugène Delacroix détonnerait-il devant la plus récente invention de M. Besnard?

Chaque ouvrage nouveau de ce maître-virtuose apporte un élément déconcertant, comme tout ce qui se veut très hardi; celui-ci, d'abord, pourra frapper par la bestialité des visages et par la crudité des tons; tout en admirant l'ingénieuse violence de ces reflets cuivrés ou de ces demi-teintes azurées que le baiser de la jeune lumière impose aux formes préhistoriques du premier couple humain, le regard ne manquerait point d'incriminer certaine exagération caricaturale dans les physionomies géantes ou quelques excès de modelé dans les chairs, s'il ne remarquait aussitôt la défectuosité de la présentation : comment juger ici, dans ce jour terreux, un plafond peint pour être aperçu de très loin, dans la chaude clarté d'un lustre? Ce fragment est desservi par son exposition même; et faudrait-il revoir de tout près, privé des ors environnants, le titanique décor de la galerie d'Apollon? Quelle que soit la poétique du peintre ou la tonalité du sujet, le caractère éminent de toute peinture décorative est de fournir l'ornement d'une surface et le complément d'un cadre; aussi bien, ne vous semble-t-il pas que la peinture monumentale joue de malheur à Paris? Les imaginations d'un Delacroix à Saint-Sulpice, au Luxembourg, au Palais-Bourbon, ne reçoivent aucun visiteur; et l'allégorie de M. Besnard,

qui n'est que le fragment d'un ensemble conçu pour le plus fréquenté de nos théâtres, se trouve révélée dans un jour qui menace d'en proposer à ses admirateurs mêmes une idée fausse.

Un portrait du même peintre exprime à point la revanche de la bonne peinture éclairée dans son vrai jour : M. Besnard a représenté spirituellement un négociant connu, *M. Cognacq*, en son décor habituel de pièces d'étoffes et de rideaux de coutil, simple et familier dans sa jaquette noire fleurie d'une large rosette, la tête blanche pâlie par les reflets de la toile écrue et de la cretonne rayée; le geste de la main volontaire et cambrée sur le comptoir de chêne, l'attitude professionnelle et quotidienne, l'air de bonhomie malicieuse et satisfaite, autant de traits, doublement révélateurs, qui décèlent le psychologue dans le coloriste et l'intuition qu'il met dans un portrait d'homme aussi spontanément que dans une allégorie de l'humanité. Vu par Ingres, M. Bertin, le journaliste de 1830, était autrement majestueux, sans être plus expressif.

Avec le vitrail ou la fresque, la peinture décorative délaisse opportunément les changeantes séductions de la couleur pour le durable enchantement de la ligne, en ne montrant ici que des *cartons*. Nos lecteurs savent déjà comment un ancien élève de Gleyre, heureusement touché par la grâce de Puvis de Chavannes, a décoré le pourtour du Petit-Palais; ils se rappellent comment un treillage orné de guirlandes fleuries enserre une série de vraies fresques rectangulaires, rondes, ovales, octogonales, où le vieux peintre inspiré de Virgile et d'Hésiode a figuré le cycle éternel des Saisons, des Mois et des Heures; ici, deux échantillons de cette peinture large et suave, une nymphe printanière, un effet de neige, accompagnent les hauts cartons où M. Paul Baudouin conçut, d'un trait sûr de sanguine et de fusain, la « pénétration » de *l'Automne* ou plusieurs agencements de nus harmonieux et de nobles draperies : pour être plus brève, la leçon du Grand-Palais n'en est pas moins édifiante; il faut souhaiter un bel avenir au renouveau d'un art trop longtemps négligé depuis les songes pacifiques de Chassériau novateur à la Cour des Comptes.

Par ce temps d'insouciantes ébauches qui se réclament de sensations rares, le carton de vitrail n'affirme pas moins opiniâtrément la permanente majesté du dessin : du vitrail coloré, comme de la fresque pâle, émane un je ne sais quoi d'antique et, par conséquent, d'éternel, visible-



ALBERT BESNARD. — FRAGMENT D'UN PLAFOND DESTINÉ AU THÉATRE-FRANÇAIS

ment déterminé par les lois rigoureuses du genre autant que par la simple austérité des sujets. C'est *le Sermon sur la Montagne* qu'a choisi pour éclairer une église de la Suisse le récent illustrateur des *Paraboles*, M. Eugène Burnand; sur la cime couronnée de nuages dans le saphir du ciel, le Fils de l'Homme appelle à lui les cœurs meurtris : il parle, on l'écoute; et l'au-delà s'entr'ouvre. Quelques notes d'or et de vermillon rehaussent gravement le triste paysage et la rare verdure où se presse une foule pauvre, étonnée par un discours nouveau : loyauté toute classique, qui convient à la mosaïque mystérieusement lumineuse que la *Schédule* du moine Théophile décrivait déjà dans son armature de fer et ses cloisons de plomb; fresque ou vitrail, la tradition d'un noble métier survit secrètement aux métamorphoses de l'art.

« La terre et les cieux passeront; mais ma parole ne passera pas » : ce discours céleste est aussi le langage platonicien de la ligne qui triomphe du temps : et n'est-ce pas celui qui s'élève silencieusement du *paysage historique*, une des plus pures affirmations de la peinture religieuse, aussitôt qu'il respire l'antique amour de la nature avec le parfum des soirs anciens? Ce genre de composition, que dédaignaient nos ascendants fiévreux du romantisme, a survécu, comme le calme de la ligne, à l'essaim des impressions fugitives : avec *le Labour* de M. René Ménard, le premier Salon de 1911 ajoute une strophe au poème. Peinture décorative, destinée à la Caisse d'Épargne de Marseille, ce nouveau chant des Géorgiques picturales redit l'instinctive beauté du travail sous un ciel menaçant, sur un sol ingrat : les siècles de fer ont oublié déjà la paix de l'Age d'or, mais la campagne a gardé le reflet des heures primitives; le labeur est devenu fatal, mais l'air est resté divin. C'est l'heure des grands souvenirs et des hautes pensées : les longues ombres bleuissent en descendant des sommets qui se profilent dans l'azur vert; sous l'aiguillon d'un laboureur nu comme un héros, une couple de bœufs déplace sa blancheur blonde sur la turquoise de l'eau pâle. En écoutant leur mugissement par un soir pareil, Victor Hugo ne manquait point de citer Virgile; et le peintre moderne, aussi librement que le poète romantique, a puisé dans sa culture latine cette divination qui redemande aux arts de l'antiquité le plus fervent écho de la nature. Héritier d'un païen mystique, M. René Ménard idéalise le paysage parce qu'il l'aime religieusement.

Après tant d'impressionnisme et de modernité, verrons-nous refleurir une fois de plus le beau rêve antique, afin de mieux exprimer encore la quintessence de la vie ? Saluerons-nous sur le tard nos préraphaélites ou nos hellénisants, heureux de s'évader enfin de notre geôle de science et de notre atmosphère de pétrole ? Et, pour encourager notre intime regret à prendre le ton de l'espoir, voici *l'Offrande des amants*. Décoration néo-grecque ! ajoutera le *vérisme* intransigeant du jour ; mais, ô véristes, mes contemporains, imaginez-vous ce poème de la jeunesse en costume d'anecdote mondaine ou de fait-divers ? A la nudité légèrement voilée de l'idylle oserez-vous préférer l'habit noir et la jupe entravée ? Instinctivement, pour figurer ce poème éternel, le plus moderne de nos chercheurs, M. Caro-Delvaille, a retrouvé la claire ordonnance d'un frais bas-relief pompéien ; facile à prévoir, le reproche de froideur n'a pu contrarier son nouvel idéal ; et comme sa sensualité de peintre s'est affinée pour incarner, dans ce décor de porphyre parsemé de roses, ces quatre couples païens qui passent, émus et sérieux, devant l'autel fleuri comme leurs jeunes chevelures ! La survenue de ce poème



A. Stengelin. — Coin de rivière.
Dessin.

est une indication précieuse : il était temps de constater que la plastique mélancolie des élégiaques latins peut encore inspirer d'autres artistes que des peintres anglais, après avoir longtemps enchanté l'âme amoureuse de La Fontaine ou d'André Chénier.

Profane ou sacré, qu'il nous revienne tardivement de Venise ou de Florence, le saint amour de la forme sera notre plus puissant défenseur contre tous les clinquants du siècle, à la condition, toutefois, de ne jamais s'astreindre au pastiche : et notre mémoire est circonvenue par tant de souvenirs ! Projet de tapisserie pour les Gobelins qui se modernisent, *la Bourgogne*, personnifiée par M. Anquetin, semble une bacchante trop enivrée de Rubens, de même que l'austère *Salomé* de M. Armand Point dérive trop directement du *quattrocento*. L'antithèse persiste entre MM. Gaston La Touche et Aman-Jean, qui se souviennent volontiers de leurs songes récents : *l'Heure heureuse*, du premier, ne nous révèle guère la fantaisie de ce carrosse écarlate en un bain d'ambre : et le rêve mauve du second prolonge, en pleine fête foraine, le tendre recueillement qui prête un charme un peu paradoxal à la suite commencée au Musée des Arts décoratifs. Il est parfois imprudent de se renouveler : et le gai Cupidon qui prit domicile dans l'esprit de M. Willette a sagement délaissé la peinture évangélique afin de transporter à Montmartre *la Tentation de saint Antoine* ou *la Sieste* de son ami Pierrot ; tandis que l'immense erreur de M. Weerts, *un Concours d'éloquence à Lyon, sous Caligula*, ne saurait offrir de bons arguments en faveur de la peinture murale inspirée par un réveil assez imprévu de l'antiquité.

Mais, loin de toute querelle d'écoles ou d'époques, l'antique et le moderne se réconcilient au seuil du XXe siècle devant la jeunesse radieuse du nu : car elle est fugitive, mais éternelle, comme la vie ; sa fragile et constante modernité n'est pas esclave de la mode : elle est la fleur mystérieuse de notre jardin secret, sous nos climats puritains et frileux ; et, dès qu'elle rejette toute parure factice, elle apporte au regard du peintre ou du statuaire l'éblouissement d'une divinité. La nudité blanche appelle naturellement le souvenir païen des mythes et des songes : elle prête sa forme à *l'Echo*, dans la paleur de fresque où M. Francis Auburtin éteint sa couleur, à *la Vigne*, dans l'éclat de vitrail où M. Georges Desvallières réchauffe sa palette subtile ; elle poétise l'image d'*Isadora Duncan*, que M. Jacques

Baugnies estompe en un décor de ruines nocturnes ; c'est elle qui prête sa hardiesse aux intimités de M. Cornillier, au caprice vivant que M. Farge



A. ROLL. — JOSÉ DE SAN MARTIN, LIBÉRATEUR DE L'ARGENTINE.
Carton de tapisserie.

enveloppe dans l'ombre d'une loge de théâtre ; c'est elle qui rayonne naïvement, parmi des reflets d'or rose et d'or vert, dans les pâles soirs de septembre ou sur les plages ensoleillées de M. Maurice Denis, pour s'épanouir enfin comme une robuste fleur de chair, que M. Roll endort

sur le noir manteau d'une antique chasseresse : ici, la lumière ennoblit la forme ; et c'est par sa splendeur seule que ce jeune corps fait songer aux déesses lointaines des forêts, en un frisson d'avril. Ailleurs, dans un grand carton de tapisserie pour les Gobelins, le maître des *Journées d'été* rend hommage au *Libérateur José de San Martin :* peinture décorative encore, qui nous reconduit de l'antiquité renaissante au portrait de la vie.

Dans la nature, un véritable artiste n'est-il pas un être d'exception qui vibre plus délicatement devant ce qu'il voit, et dont la main tâche de reproduire aussitôt ce qui ravit son regard, afin de transmettre à son entourage un peu de son douloureux enchantement ? L'un se sert librement de la chose vue pour exprimer son rêve intérieur; et c'est le poète, dont ce trop peu lyrique Salon de 1911 vient pourtant de nous proposer plusieurs aspects; l'autre avoue ne savoir faire que ce qu'il voit, et c'est le prosateur de la palette, qui peut reconquérir le talisman de la poésie perdue dans la magie d'un visage ou d'une atmosphère. Aujourd'hui, plus que jamais, nombreux sont les portraitistes qui copient leur ambiance de couleurs et de formes : mais le portrait se fait de plus en plus rare où l'imitation se transfigure à travers une émotion : cependant, ce portrait seul relève de l'art ; et c'est lui que le salonnier doit découvrir dans la cohue des trivialités.

Loin du bois sacré, cher à nos derniers Virgiliens, la vie des humbles abonde en traits saisissants qui sollicitent le drame ou l'humour : pour évoquer, dans la neige du Nord, *l'Enterrement du pêcheur*, un transfuge du Salon voisin, M. Hanicotte, a suivi la méthode un peu tragiquement caricaturale du maître peintre d'Ornans; sur la digue blanche de Volendam, dans une lueur ténébreuse, il a même exagéré le parti pris de Courbet, sans avoir l'excuse de sa maestria. Cette majesté sent l'effort et cherche à faire peur. Tout près de *l'Auberge* obscure où M. Eugène Martel ouvre une fenêtre sur un soleil lointain, M. Charles Milcendeau, toujours ardemment concentré dans la joie du travail, revient de la Corse avec des intérieurs et des types imbus de couleur locale : on devine qu'il adore l'ombre, en haine de tant de pauvres rêves anémiés ; il l'avait déjà rapportée des arides sierras de la Castille ; et ses montagnards de Bastelica, sa fileuse ou son patron de cabaret semblent partager le penchant de leur peintre pour un silence assez fier : sympathie entre l'original et le portraitiste, qui provoque une coloration forte et drue.

Depuis Gabriel Decamps, qui débutait en virtuose au Salon de 1831, l'Orient s'est maintes fois métamorphosé sur la toile ; et la dernière exposition des orientalistes nous a dit combien la tiédeur algérienne avait heureusement transformé M. Jean Migonney, suivant les femmes kabyles à la fontaine, ou M. Léon Carré, notant dans un jardin l'heure du thé. Portraitiste intelligent de *M. l'abbé Saget, doyen de Cléry*, M. Hochard interroge avec une clairvoyante persévérance la vie provinciale, et va



Jean Béraud. — Soirée.

jusqu'à Berlin pour observer, sous un ciel d'orage, la raideur des officiers prussiens au collet grenat. Peintre précis d'intérieurs, M. Hugues de Beaumont dramatise d'un étrange jour de rampe une scène de théâtre. Peintre de fleurs opulentes aux pétales de topaze et d'or, M. Jacques Blanche, absorbé par la sourde atmosphère du ballet russe, évoque la scène finale de *Schéhérazade* en mariant la pourpre à l'émeraude ; et le portraitiste récent de *l'Anniversaire* oublie momentanément l'âme des visages pour transposer sur sa riche palette les jeux savants des nuances et des timbres. C'est par la domination du goût sur la volupté du coloris

que se recommande chacun des intérieurs où M. Walter Gay sait accorder plus finement la rousseur des boiseries avec l'indigo des potiches. Cette joie de peindre, qui tourne à la virtuosité dans l'école américaine, est demeurée la séduction la plus saine de la peinture belge : elle n'apparaît pas seulement dans le tourbillon d'un Ostende nocturne ou d'un Longchamp fleuri que retient le brio papillonnant de M. Lambert ; elle sympathise avec la tendresse et se recueille avec une émotion primitive dans les confidences de M. Léon Frédéric, qui sait regarder la douceur d'une petite *Paysanne zélandaise* ou les préparatifs lumineux de la procession.

Rare alliance de la couleur et du sentiment, qui caractérise à propos quelques peintres de l'enfance ; à côté des études attendries de M[lles] Ethel Mars et Béatrice How et de la franchise toujours exquisement nuancée de M. Guiguet, l'envoi de M. Raymond Woog se distingue, cette année plus que jamais, par l'association de ces qualités trop souvent désunies dans l'art de peindre : c'est un enfant qu'intéresse la robe vermillonnée de sa poupée ; c'est une fillette travestie en infante de Velazquez pour le grand jour du bal costumé ; c'est, surtout, une jeune mère élégamment assise auprès de ses deux bébés jouant sagement sur un canapé : le fond rose et doré de la toile de Jouy, sur laquelle se détache la fraîcheur des profils, l'acajou sombre et le velours rayé du divan, le tapis d'Orient, que verdit la page entr'ouverte et coloriée d'un livre d'images, composent une harmonie chaude et claire où respire librement le naturel des physionomies et des gestes ; ici, par la grâce même du sujet, le coloriste est apparu psychologue, et l'attrait de la palette n'enlève rien à la vérité de l'heure ou de l'âme. La réussite est significative.

Ce problème de la couleur à la fois lumineuse et sentimentale a fort préoccupé, depuis quelque temps, le plus loyal des chercheurs, M. Morisset : son inquiétude d'hier s'apaise aujourd'hui dans l'affectueuse atmosphère d'une très moderne *Maternité ;* discret comme une espérance, un rayon de soleil matinal, qui fait de l'ombre avec la blancheur de la demi-teinte, ne parle pas seulement des longues aspirations d'un peintre à la conquête de la difficulté vaincue : ce rayon nous dit qu'il veut être une poésie supérieure aux caprices de la mode qui tourmentent l'art comme la vie.

Il était opportun que plusieurs intimistes vinssent nous rappeler que la désinvolture des héroïnes mondaines crispées par M. Boldini ne sera

point seule à transmettre aux yeux de l'avenir le portrait d'un siècle incertain de ses destinées ; d'autres effigies, pour être plus calmes, n'en sont pas moins symboliques : témoin la jeunesse exprimée par la précision



RAYMOND WOOG. — MÈRE ET ENFANTS.

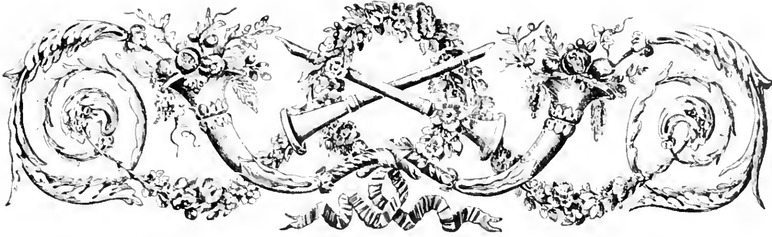
de M. Jacques Brissaud, par le coloris de Mme Galtier-Boissière, par le charme étranger de MM. Scharf et Spiro; témoin cet énergique portrait d'homme, par M. Stengelin, le paysagiste. Voici l'ancêtre *Mistral*, par M. Valdo Barbey; le novateur *Émile Verhaeren*, par Mlle Olga de Boznanska : les deux pôles de la poésie contemporaine, Nord et Midi. M. Lavery profile avec sa coutumière délicatesse sa jeune compagne peignant dans

les ombres bleues d'un jour de soleil. Nous connaissions déjà le meilleur des portraits féminins stylisés par M. Dagnan-Bouveret. La pénétration manifestée par M. Henri de Nolhac, dès son début de 1910, éclaire aujourd'hui la ressemblance de *M. Georges Goyau*. Les pastels de M. Loup, les crayons de MM. Delachaux, Lucien Monod, Friant et de Mme Renée Davids continuent d'affirmer la persévérance vaillante du dessin, tandis que *le Cercle* et la *Soirée* de M. Jean Béraud contiennent des visages reconnus aussitôt par des Parisiens. En France, le portrait n'interdit point la satire.

Poussinesque avec M. René Ménard, vaporeusement irréel avec MM. Lévy-Dhurmer, Osbert et Lerolle, intentionnellement décoratif avec MM. Paul Madeline et Gaston Guignard, le portrait, mille fois repris, de la nature a gardé sa forte senteur rustique et toute française avec les compositions de M. Lhermitte accommodant le *paysage historique* à la vie des humbles, — idylle printanière ou travaux d'automne; et jamais l'amour de la campagne, qui s'exhale de toute arabesque peinte ou gravée par M. Lepère, ne s'est traduit avec un primesaut plus harmonieux que sur la dune crépusculaire de la côte vendéenne ou dans un coin verdoyant de Gentilly que jalouserait sans amertume l'idéale bonhomie de notre Corot. *La Falaise* découpée par M. Dauchez est l'apologie du paysage dessiné. M. Agache stylise une clairière autant que ses figures. M. Havet décrit un *Soir au Forum*, M. Schrader la splendide âpreté des Pyrénées espagnoles, M. Stengelin le silence des derniers beaux jours en Hollande. M. Marcel Roll aime les heures claires, M. Raoul Ulmann les heures pâles, M. Gaston Prunier les heures sombres. *Le Matin* de sir Alfred East ne reste pas moins résolument romantique que la Venise estompée par la détrempe de M. Gennaro Favaï. « Le paysage prétend désormais à une poésie haute, vague, mais réelle et pleine de nature », écrivait Gustave Planche dans son *Salon de 1831*, devant le premier succès de Paul Huet : et, vieille de quatre-vingts ans, la tendance demeure en un *Matin d'hiver* de M. Duhem, qu'on dirait peint par Obermann, « quand un filet d'eau coule et tombe dans un pré fermé d'arbres, au coucher de la lune »...

RAYMOND BOUYER

(A suivre.)



ANTOINE VESTIER

Du temps même de Greuze, en dépit des vigueurs de pinceau mises par lui à la mode, en dépit de ces coulées abondantes par lesquelles, à son exemple, on s'efforçait au réalisme des chairs, tout un parti persistait dans le faire mince et brillanté au goût du règne précédent, poussait jusqu'au raffinement la ténuité du modelé, la fusion des teintes, la liaison des ombres aux lumières ; le voisinage du maître se sentait seulement aux façons prêtées à la coquetterie, façons où la détente, l'alanguissement rêveur, la sensiblerie voluptueuse avaient remplacé cette vivacité piquante plus au gré des contemporaines de Drouais.

Quelques représentants de cette école attardée semblent jouir aujourd'hui d'une certaine faveur ; nous n'avons qu'à nommer Vestier, Danloux, Trinquesse. Le premier surtout est coté. C'est un talent sans très grande consistance, mais dont précisément la tendre délicatesse a de quoi plaire. Le Louvre, ces derniers temps, jugeait digne de la cimaise une de ses principales productions ; un legs récent en faveur du musée Carnavalet vient aussi de le mettre, sous des couleurs assez aimables, en contact journalier avec le public. On peut donc dire quelques mots de lui ; ce ne sera pas la première fois, bien que Charles Blanc l'ait oublié dans la série de ses peintres, car Jal lui avait consacré une de ses notices les plus minutieuses, Paul Mantz, le regretté Bouchot ne l'ont pas tenu pour

négligeable, au cours de leurs écrits ; enfin, ce qui est comme une garantie de son charme, un poète, André Foulon de Vaulx, réunissait sur lui, il y a quelques années, en un attrayant essai qu'il se proposait de faire suivre d'une étude complète, toute une gerbe de notes et de documents curieux[1].

Il n'avait guère commencé à être connu de ses contemporains qu'approchant de la quarantaine, c'est-à-dire aux environs de 1780. Les renseignements qu'on possède sur sa vie avant cette époque sont assez clairsemés. On sait seulement que, né à Avallon en 1740[2], il avait eu le temps, après qu'il eut quitté son pays natal, de s'essayer d'abord dans l'art de l'émaillerie, de passer par l'atelier renommé de Pierre, et, si l'assertion des dictionnaires biographiques a quelque fondement[3], de parcourir la Hollande et l'Angleterre. Une médiocre image de femme, en costume du temps de Louis XV, depuis peu à Carnavalet, atteste, du moins par l'afféterie de son ensemble, et surtout le fardé, le plâtreux de ses carnations, le modèle que notre artiste s'était proposé dans ses débuts : c'est toute la préciosité de Drouais. Il s'adonnait aussi à la miniature. Il se serait même, si l'on doit en croire le propos d'un « salonnier » du temps, présenté, au titre de miniaturiste, à l'Académie royale, qui aurait suspendu son admission jusqu'à preuve de son savoir-faire en des cadres plus importants. Peut-être, dans le genre menu, était-il apparu à ses juges, — qui comptaient Hall parmi eux, — avec la même infériorité qu'à nos critiques d'aujourd'hui, lesquels lui ont fait reproche du ton jaune de ses carnations, de son coloris en grisaille, de la timidité de son procédé[4]. Mais un aussi sévère jugement pourrait bien être revisable. Vestier, en cette matière, n'en était pas moins parvenu à une notoriété qui paraît s'être particulièrement affirmée au « Salon de la Correspondance[5] ».

On sait avec quel à-propos ce Salon était venu remplacer les expositions de l'Académie de Saint-Luc, quand l'Académie royale, prenant

1. *Carnet historique et littéraire*, février et mars 1901.

2. En ce qui concerne l'origine champenoise de Vestier, le *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France*, t. XLIII, donne l'indication de pièces conservées à Troyes (n° 289).

3. Dictionnaire de Bellier de la Chavignerie. — Notons comme ayant pu être une conséquence de ce voyage cette peinture de Vestier au Salon de 1789 : « Portrait d'une dame hollandaise avec ses enfants, tenant dans ses bras le plus jeune qu'elle nourrit ».

4. Paul Mantz, dans un article sur les miniaturistes paru dans *l'Artiste* du 7 mars 1858 ; Bouchot, *Gazette des Beaux-Arts*, 1er mars 1894.

5. Le bulletin de ce Salon (Nouvelles de la République des lettres et des arts) mentionne des envois de Vestier aux dates des 18 juillet, 4 et 18 décembre 1782.

ombrage de leur succès, avait invoqué le respect dû à son privilège pour les faire interdire. L'hôtel où il avait lieu existe encore, au 47 de la rue Saint-André-des-Arts, un gracieux hôtel Louis XV, — ancienne demeure du marquis de Villayer, — dont l'accueillante façade aide bien à imaginer aux murs des appartements tout un déploiement d'art capricieux et élégant. C'est le premier endroit où Vestier, en 1782 (et justement en compagnie de Trinquesse et de Danloux), affrontait le jugement du public. Des amateurs, des oisifs, se rendaient à ces « exhibitions », par lesquelles était, pour la première fois, hasardée la tentative d'une « maison des arts » offrant aux talents de tout ordre et de tous pays l'occasion de se produire.



Mme Cromot de Fougy (1787).
(Collection de M. Théophile Belin.)

Ces talents trouvaient là, dans un cadre flatteur, devant le buste de la reine, œuvre et don du statuaire Boizot, un abri de plusieurs jours, voire de plusieurs semaines. Bien des portraitistes parvenus à la vogue, Boze, Lenoir, Ducreux, par exemple, eurent sujet de se féliciter de cette ingénieuse organisation. A des jours où, comme en cette année de 1782, se rencontraient des œuvres de la saveur de *l'Offrande à l'Amour*, par

Greuze (6 février) et était offerte la primeur de *M. et Mme de Mondonville* (19 juin), par La Tour, il devait y avoir des chambrées délicieuses dans ce petit hôtel de la rue Saint-André-des-Arts. On se rappelait, pour avoir été une des réunions les plus brillantes, celle du 17 août 1779, où le porche s'était vu franchi par l'équipage de la princesse de Lamballe. Au printemps de l'année même où l'on voyait se produire Antoine Vestier, les deux rivales adulées, Mmes Vigée-Lebrun et Labille-Guyard, se trouvaient, par hasard, avoir en pendants leurs propres effigies par elles-mêmes, et tout le monde, rapporte la feuille hebdomadaire qui était adjointe à l'entreprise, se récriait sur la ressemblance des deux images avec les originaux, lorsque l'arrivée soudaine de Mme Guyard dans la salle y fit éclater de toutes parts les applaudissements. Sans compter que, par cette belle saison, l'hôtel devait offrir le spectacle du plus pimpant caprice de toilettes, — celles-là mêmes dont s'attachaient à saisir le sel les plus goûtés parmi les exposants : Hoin, Triuquesse, Danloux, Vestier. Il ne régnait là, en effet, qu'un art moyen, attentif surtout au goût de la mode, et jamais il ne se serait avisé de la surprendre que dans les limites de ce qu'elle aimait.

Vestier avait préludé, dans le genre à la fois de la miniature et du tableau de chevalet, par des spécimens de ces figurations d'élégante fantaisie ou de ces représentations des siens, auxquelles, dans la suite, il revint si souvent. Depuis qu'il avait épousé, à vingt-quatre ans, la jolie fille de son premier maître, l'émailleur Marie-Anne Révérend, elle était en effet restée pour lui le modèle préféré : admirateur de sa beauté au point de la peindre à demi nue, comme une autre Hélène Fourment, il admirait aussi les beaux enfants qu'elle lui donna et dont il se plaisait à associer les ébats à la fierté mâle de son type. Entre temps, le spectacle qu'offrait l'assiduité de ceux-ci à leur travail dictait à son sentiment de père les plus charmantes de ses effigies, où l'on voyait son aîné, par exemple, occupé à tracer des lignes d'architecture (1785), où il se figurait lui-même en train de donner une leçon au cadet (Salon de la Correspondance, 1782[1]).

Une bien heureuse inspiration familiale fut celle qui lui ouvrit, en 1785, les portes de l'Académie : le talisman vainqueur, il l'avait enfin

1. M[illegible] 1777. Voir le catalogue de l'*Exposition des portraits nationaux*, 1879, par M. Henry [illegible]

trouvé dans la grâce de sa fille, Marie-Nicole, future épouse du miniaturiste François Dumont. Il put se rappeler toute sa vie que l'image qu'il



Jean Theurel, doyen des vétérans de l'armée du Roi.
Musée de Tours

donna d'elle lui valut le plus beau succès de sa carrière. Peintre elle-même, comme l'étaient alors beaucoup de jeunes filles et particulièrement de filles d'artistes (Rose Ducreux, Fanny Boze), il l'avait représentée à son chevalet

occupée au portrait de son père. L'aspect que nous a transmis du Salon de 1785 le burin de Martini nous montre l'œuvre du nouvel agréé (n° 186 du livret), assez haut placée et dans un angle; elle n'en devait pas moins, par la fraîcheur de ses tons, attirer de là les regards, être, du reste, en fort bonne lumière et, dans son coin, faire presque centre. A peindre son père, Mlle Vestier était censée mettre de ce feu qui ne semble avoir fait défaut à aucun talent féminin de l'époque, car la figure esquissée sur la toile ovale du chevalet contrastait, au dire des critiques, avec les délicatesses tranquilles de l'image principale[1]. Ce fut, au jugement de beaucoup, le plus beau portrait du Salon, « digne de Van Dyck pour le flou, le moelleux du pinceau, la sagesse, la couleur, la vérité des draperies », « tissu de grâces où rien n'était négligé et tout était facile », n'étant « ni du rouge, ni du vert, ni du bleu », mais offrant un exemple de « ce rapprochement des tons analogues et sympathiques qui constitue l'harmonie pittoresque[2] ».

Rien d'étonnant si dans la suite Vestier fit plusieurs fois appel à la même muse : ce pouvait bien être Marie-Nicole encore que nous revîmes récemment au Musée des Arts décoratifs (legs de Mme Grandjean), assise à côté de sa boîte à couleurs. Deux enfants entouraient la jeune artiste de leurs caresses et de leurs espiègleries, tout comme eussent fait avec leur sœur aînée les derniers rejetons de Vestier. A en juger par le costume du frais et joli modèle, par sa coiffure en boucles volantes, le tableau datait des premières années de la Révolution. La mise en scène faisait penser à Mme Vigée-Lebrun, mais ce qui restait bien personnel à Vestier, c'était la fluidité, la légèreté transparente de la touche, et le jeu, tour à tour dans l'ombre et la lumière, des nuances les plus tendres et les plus raffinées.

Cependant, dès la première apparition d'Antoine Vestier au Louvre, quelqu'un avait signalé le périlleux penchant d'un aussi « aimable pinceau » à adopter pour toutes les têtes la même coloration. Ce fut la principale critique énoncée à l'exposition suivante, en 1787; le nouvel « agréé » ayant eu à peindre, pour sa réception définitive, les effigies des deux conseillers Brenet et Doyen, on constata qu'il leur avait prêté « un teint frais, brillant, couleur de rose », alors qu'au premier notamment le

1. Cf. le Compte rendu du Salon de 1785, dans le *Mercure* de cette année.
2. *L'Aristarque moderne au Salon. Minos au Salon ou la Gazette infernale. Troisième promenade de Critès au Salon.*



ANTOINE VESTIER — PORTRAIT DE Mme VESTIER

Musée du Louvre

visage « était un peu bilieux et n'avait ni le brillant, ni la fraîcheur que donne la jeunesse [1] ».

Le même spectacle de sa vie domestique lui avait encore inspiré, cette année-là, une de ses toiles principales, une représentation de Mme Vestier en de somptueux satins, sous de triomphantes plumes grises. Le tableau est aujourd'hui au Louvre, exposé dans la salle de l'école française du XVIIIe siècle [2]. Le visage du modèle accuse cette franchise virile qui, chez les femmes, succédait alors aux expressions voluptueusement éplorées de leurs jeunes années ou aux airs fins qu'elles avaient affectés du temps de Louis XV. Dans le fond, on aperçoit, posée sur un chevalet, l'image ébauchée du maître de céans, peut-être par sa fille ; sur la gauche, au chien de la maison, sorte de braque souvent mêlé à ces scènes familiales, un baby s'agrippe et pince l'oreille, motif tout britannique, propre à rendre plausible le voyage supposé du peintre au pays de Reynolds ; et, de ses fraîches carnations, l'enfant vient à propos atténuer, dans le bas du tableau, l'aigreur que répandent les falbalas jaune et rouge cerise de la mère. On a là devant les yeux le riche ameublement d'un peintre à qui la vogue permettait alors de donner satisfaction à ses goûts, car il se plaisait aux belles ornementations, et à l'exposition de l'Académie de Saint-Luc, en 1774, on avait pu voir, du dessinateur d'architecture Ch. Delafosse, tout un lot d'élégantes compositions décoratives qui lui appartenaient [3]. Combien pourtant n'eût-on pas mieux préféré, en un moins cérémonial moment, ce sympathique ménage d'artiste !

La simple figure en buste, limitée à un de ces cadres ovales qui ne laissent même pas la place pour les mains, savait plus souvent se montrer ou charmante par le naturel, ou même captivante par la vérité et la pénétration. Ces petits cadres, Vestier semble en avoir produit un certain nombre, dont les modèles ordinaires sont fournis par les jeunes femmes de la classe bourgeoise ; elles trouvaient certainement ses couleurs tendres, son doux modelé, joints à sa dextérité à insinuer un ruban dans une

1. Cf. le Compte rendu du Salon de 1787, dans le *Journal général de France* de cette année. — Les deux portraits sont aujourd'hui au Louvre.

2. Le Louvre possède également le portrait de la même personne, peint en miniature par François Dumont.

3. Peut être Ch. Delafosse est-il le personnage désigné en ces termes dans l'envoi de Vestier au Salon de 1787 : « Portrait de M. ***, vêtu de velours vert, le porte-crayon à la main, dessinant des ornements ».

chevelure, à piquer une rose au creux d'un corsage, plus en rapport avec leur délicatesse et leur sensibilité que les touches savantes à la mode. Depuis peu est venu faire partie des collections de Carnavalet un couple représenté dans ce format : la femme, de figuration fragile jusqu'au timide, au maladif; le mari, peint du même tendre coloris, et en cela vraiment trop accommodé à la gentillesse de son épouse, dont il a, pour plus d'assurance de l'éternelle association de leurs traits, fait répéter en médaillon et à son cou suspendre l'image chérie[1]. Du moins, ce témoignage d'étroite union n'outrepasse-t-il pas les bornes d'une réserve bourgeoise.



M. Joly, architecte du Roi (1792).
Musée Carnavalet.

C'est que souvent alors ce sentimentalisme ouvre le champ aux expressions voluptueuses ; ces détentes du cœur s'accompagnent volontiers d'indolence sensuelle. Vestier sait à cela des morbidesses tout à fait appropriées (*Jeune femme dans l'attitude de l'indolence*, Salon de la Correspondance. — *Nonchalante tenant une brochure prête à lui échapper des mains*, Salon du Louvre). Quand ce n'est pas, par licence inspirée de Greuze, à la jeune fille elle-même qu'il en fait application, il a beau jeu avec un modèle de femme s'y prêtant, comme cette dame

1. Ce couple représente M. Joly, architecte du roi, et son épouse.

Cromot de Fougy, qu'il exposait en 1787, « vêtue de gaze et couronnée de roses ».

Le portrait appartient aujourd'hui à M. Théophile Belin. C'était sans doute à sa commune provenance avec les Cromot de Fougy, très ancienne famille d'Avallon, que Vestier en avait dû la commande. La même année, un buste en plâtre, œuvre de Boizot, figurait la dame en « prêtresse de l'hymen » ! La femme à la beauté de qui quelqu'un rendait ce double et peu discret hommage était l'épouse de l'intendant des finances, bâtiments, arts et jardins de Monsieur, plus spécialement en son château de Brunoy, dont il avait, par transmission paternelle, le titre de gouverneur. Le culte ostensif de la femme était de tradition dans la famille, car si le fils, pour l'instant, réservait à la reine du foye des amours proclamées si fastueuses, le père n'en avait pas, quatre lustres auparavant, prodigué de moindres à une délicieuse Montmartroise du temps, « Mlle Camille, du Théâtre italien », dont la mort prématurée valut à la butte, alors toute champêtre, où elle fut ensevelie par son amant, le spectacle du plus touchant déroulement d'obsèques[1].



Mme Joly (1792).
Musée Carnavalet.

1. Cf. *Mémoires secrets* et le *Bulletin du vieux Montmartre*, 7e fascicule, année 1886.

Nous reproduisons, dans leur goût pareillement galant, les images de deux contemporaines du peintre costumées par lui en *Bacchantes*, qui se voient au musée de Tours. Vestier continuait à donner dans ce genre un peu suranné du portrait travesti si florissant sous Louis XV, mais il reprenait le thème sur un mode bien différent, tout personnel, dont l'agrément tenait plus encore peut-être à cette saveur de réalité qu'il savait conserver aux traits de ses modèles, qu'à cette pointe de volupté, dans le sentiment de son époque, qu'il ne pouvait manquer d'y mettre.



Jeune femme en bacchante (1789).
Musée de Tours.

Pour ces images de volupté Vestier du reste disposait d'un tact parfait qui le gardait des insistances un peu matérielles de Greuze : et c'est bien avec toute la réserve appropriée au sujet que, sous son nom, nous apparut au Petit Palais, en 1900, le corps svelte et délicat de cette autre dame du temps (collection Murray Scott), qui, sans toutefois rien modifier à la « modernité » de sa coiffure, n'avait pas craint de fournir au peintre le dépouillement absolu d'une Bethsabée ou d'une Suzanne au bain. Une nudité ainsi offerte dans les conditions trop visibles d'un portrait n'aurait



pu être admise à participer à une exposition publique; nous en avons la preuve par l'exclusion dont fut l'objet, au Salon de 1779, une Bethsabée de même genre due à un certain membre de l'Académie royale, Michel de Bounieu. Cette autre impudique n'obtint même pas l'hospitalité au Salon de la Correspondance, où l'on se borna à annoncer, par le bulletin de l'entreprise, son exposition dans l'atelier du peintre; mais, l'œuvre faisant scandale, les mérites, comme bien on pense, n'en furent que mieux proclamés, et l'amateur moins attendu : ce fut le duc de Chartres[1].

Nous aurons tout à l'heure une autre occasion d'associer à Vestier le nom de Michel de Bounieu, qui était apparenté avec lui et dont il avait été condisciple dans l'atelier de Pierre.

Nous touchons aux dernières années de l'ancien régime. Vestier est en pleine réputation, son talent vraiment se montre en toute sa fleur. Voulant rendre hommage aux cent ans accomplis du doyen des vétérans du roi, Jean Theurel, obscur héros dont la face ravagée et les médailles proclament les exploits, c'est à lui qu'on confie le soin de reproduire ses traits: mais surtout il laisse couler du plus délicat de son pinceau l'exquise figure de femme, à écharpe de gaze verte, qui est conservée au Louvre, dans la salle Lacaze (fig. p. 375). Le morceau équivaut à un chapitre de l'histoire de l'âme féminine. Nous sommes, — le costume l'indique, — à la veille de la Révolution. Ces yeux qui trempent si bien dans leur liquide d'argent ont lu la *Nouvelle Héloïse;* donnez aux traits le temps d'atteindre à leur plénitude, ce front tiendra bon sous la tempête qui s'amasse, ces lèvres minces vous étonneront par leurs accents de virilité. L'image par là répond étrangement à l'idée que nous pouvons nous faire de Mlle Phlipon (celle qui sera Mme Roland), vers sa vingtième année, au temps où, contre une des croisées de la maison du Pont-Neuf, habitée, comme on le sait, par ses parents, sa jeunesse s'exaltait à des lectures sans fin. Quelques-uns ont même cru la voir revivre en ce portrait, mais les similitudes physiques sont bien vagues, et l'on ne trouve notamment ni ces yeux à fleur de tête, ni ce nez un peu fort du bout, qu'elle s'attribue elle-même dans ses mémoires... Qui supposer cependant sous cette libre coiffure, dans ce laisser-aller un peu « artiste »?... C'est bien, en tout cas, le genre de femme qui se ralliera d'enthousiasme aux principes nouveaux, s'égaiera de sa

1. Il existe de ce tableau une gravure par J. P. Benoist

récente appellation de « citoyenne », se parera de rubans aux trois couleurs, se fera représenter par Vestier (Salon de 1795), « tenant une cocarde nationale », sera de cœur enfin avec les épouses et filles d'artistes quand celles-ci, — et Mme et Mlle Vestier faisaient partie du groupe, — pour concourir à leur façon à la cause de la Liberté, viendront d'elles-mêmes déposer leurs bijoux sur le bureau de l'Assemblée nationale.



Mme Lermoyer (1804).
Collection de M. G. Sortais.

Ce fut, en effet, par cette démarche solennelle des siens que le civisme de notre peintre s'affirma dès les premiers événements. Il faut croire qu'elle produisit le résultat espéré, car Michel de Bounieu se mit en mesure de l'imiter : si bien qu'au 14 juillet de 1791, on vit à son tour Mlle Émilie de Bounieu venir faire hommage, de la part de son père, d'une toile allégorique « à la gloire de la nouvelle constitution ». La même jeune personne, en ces temps tourmentés, fut comme la sauvegarde des deux familles ; en devenant peu après Mme Raveau, — Vestier fut témoin au mariage, — il se trouva que, par son mari, intime ami du conventionnel Charles Duval, elle assura à tous un appui dans le monde politique ; Michel de Bounieu y gagna la direction du Cabinet des estampes, à la ci-devant Bibliothèque royale, où il avait du reste son atelier, et Vestier, un logement au Louvre [1].

1. Cf. *Charlotte Corday et les Girondins*, par Ch. Vatel, t. III, pp. 545-546, 550-551.

Comment, d'ailleurs, être taxé d'indifférence civique quand on est l'auteur du fameux Latude montrant d'un geste de triomphe les démolisseurs qui s'acharnent sur la vieille Bastille! Il l'avait exposé au Salon de 1789, et, à la sortie dans la cour du Louvre, nous apprend *l'Année littéraire*, les visiteurs pouvaient voir en nature l'échelle figurée sur le tableau; il le produisit derechef au libre Salon de 1791, et, dans le dessein d'étendre encore la popularité du personnage, l'œuvre, cette fois, se trouvait doublée de sa gravure au pointillé, du faire même de Vestier, initié au burin pour la circonstance[1].



PORTRAIT DE FEMME.
Musée du Louvre (Collection Lacaze)

La vie n'en devint pas moins pour lui des plus précaires. Son art était bien peu approprié aux physionomies expressives de l'époque. Aussi, comparativement à l'emploi qu'on faisait des talents de Greuze, Ducreux, Boze ou Labille-Guyard, n'avait-on qu'à peine recours au sien, et, parmi les figures dont il eut à peindre le portrait, tout au plus les livrets

1. Tableau et gravure au musée Carnavalet.

d'expositions donnent-ils à citer Sarrette, commandant, et Gossec, lieutenant-maître de la musique de la garde nationale[1]. Il multipliait bien les miniatures, qui jouaient alors, aux termes d'Isabey, le rôle de « portraits de consolation », mais elles ne lui étaient pas payées la moitié du prix qu'il en retirait précédemment. Par fierté d'artiste, il voulait ne devoir qu'à son pinceau ses moyens de subsistance ; quelques lettres de lui nous le montrent repoussant des aides pécuniaires qui lui eussent été humiliantes.

On peut dire que son Latude avait, dès 1789, clôturé l'ère de ses succès. Sa vie pourtant devait se prolonger jusqu'au milieu de la Restauration, mais dans un oubli presque complet ; il ne mourut qu'en 1824. Son dernier Salon avait été celui de 1806, où, avec un portrait de la fille du statuaire Rolland, il avait envoyé l'image de Maury devenu cardinal, rentré tout récemment d'exil et tentant sous la bannière impériale une fortune nouvelle.

Peut-être Vestier aurait-il vu la sienne survivre un peu à l'ancien régime s'il s'en était allé, à l'instar de Danloux son confrère, chercher dans le monde des émigrés un coin de société où on ne renonçât pas aux grâces fragiles du passé. Avec ses tendresses de coloris à la Boucher, il en était trop demeuré à la formule d'une époque révolue qui n'avait pensé qu'à se mirer dans un art de subtilité exquise, mais stérile. Ce n'est pas, ainsi qu'en témoignait un curieux portrait à une des dernières expositions de Bagatelle, le portrait de Mme Lermoyer (1804), ce n'est pas qu'il ne s'efforçât de mettre sa manière en accord avec le style nouveau. Déjà, à l'égard de la vigueur, de l'entrain, de l'abondance du pinceau qui caractérisaient le portrait au temps de Louis XVI, à l'égard de cette générosité de facture en si juste rapport avec le salubre fond bourgeois qui commençait alors à se porter à la surface, combien sa pratique n'avait-elle pas été retardataire ! Elle se trouva tout à fait à l'antipode du rigorisme tranchant, de la roideur d'armature qui, sous l'Empire, vint correspondre à l'autoritarisme du régime.

PROSPER DORBEC

1. De cette époque, Ch. Vatel, dans l'ouvrage déjà cité sur Charlotte Corday, donne la reproduction d'une image au pastel de l'héroïne par Vestier, signée, datée 1793.



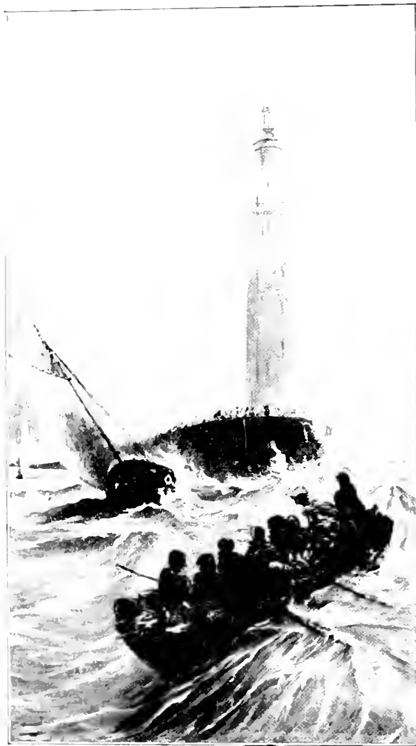
Le Pont du Gard (1833).
Plume et aquarelle. — Musée du Louvre.

PAUL HUET[1]

Il est certain que l'attribution à Paul Huet, à la suite de ce succès, de grands panneaux décoratifs pour les édifices publics, eût honoré l'État, tout en donnant aux facultés dominantes du peintre l'emploi qu'elles sollicitaient. Il n'est pas de ces artistes de chevalet qui s'installent devant un buisson dont ils comptent les feuilles, les branchages, en notant soigneusement la teinte plus tendre des jeunes pousses ou le recroquevillement noirâtre d'un rameau brisé. Les grandes ondulations des terrains, les vastes méandres des routes, les puissantes assises des escarpements, le port imposant des vieux arbres, la vie fuyante des rivières, la frange grasse que mettent sur le ciel les murailles émoussées, voilà son domaine ; tout ce qui parle de durée, de puissance, et aussi de caducité, d'écoulement, de mort, tout ce qui alimente la méditation du philosophe et la rêverie du poète. Il ne reçut pourtant d'autre commande décorative que celle d'un fabricant, M. Lenormant, qui, en 1858, lui demanda huit grands panneaux représentant respectivement *les Fabriques, le Vieux*

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXIX, p. 275.

château féodal, les Herbages, le Gué et la chaumière, le Ruisseau, la Rentrée au port, la Cathédrale, la Vie de château. Ils appartiennent aujourd'hui à M. René Paul Huet, son fils, lui-même distingué graveur à l'eau-forte et dont on ne saurait trop honorer le culte vigilant pour la mémoire du grand artiste dont il est né. Ces panneaux rappellent beaucoup des décors de théâtre par la facilité allègre avec laquelle ils sont brossés, l'aspect simplifié des motifs, la touche cursive et légère de l'outil.



L'Entrée au port (1858).
Panneau peint pour M. Lenormant. — Coll. de M. René Paul Huet.

Il se trouva pourtant des gens pour les comprendre. Avec sa sûreté coutumière de jugement, Baudelaire, dans *le Salon* qu'il rédigea pour la *Revue Française* en 1859, s'exprimait comme il suit. Parlant d'abord des paysagistes en général : « Ils copient, dit-il, un mot du dictionnaire, croyant copier un poème : or, un poème ne se copie jamais, il veut être composé. Ainsi, ils ouvrent une fenêtre, et tout l'espace compris dans le carré de la fenêtre, arbres, ciel et maisons, prend pour eux la valeur d'un poème tout fait. » Et à cette conception il oppose Corot et Paul Huet, dont il dit : « Çà et là, de loin en loin, apparaît la trace d'une protestation, un talent libre et grand, qui

n'est plus dans le goût du siècle, M. Paul Huet, par exemple, *un vieux de la vieille*, celui-là ! M. Paul Huet reste fidèle aux goûts de sa jeunesse. Ses huit peintures maritimes ou rustiques qui doivent servir à la décoration d'un salon, sont de véritables poèmes pleins de légèreté, de richesse et de fraîcheur. » Et, revenant encore sur la caractéristique de l'artiste, il conclut : « Pendant que le goût de la minutie va gagnant tous les



LE BOIS DE LA HAYE (1866).
Musée d'Orléans.

esprits de proche en proche, lui, constant dans son caractère et sa méthode, il donne à toutes ses compositions un caractère amoureusement poétique. »

Trois années après, Paul Huet, à l'occasion de l'Exposition internationale de Londres en 1862, où son *Inondation*, envoyée d'office par l'État français, avait été remarquée, effectuait dans l'ouest de l'Angleterre, jusqu'à l'extrémité de la Cornouailles, un voyage qui lui donna de vives jouissances, à en juger par l'entrain admiratif de sa correspondance, mais sans le rendre injuste pour notre pays, dont il opposait l'admirable variété

de productions et d'aspects à la nature petite, à la fertilité monotone de notre voisine insulaire. Les ouvrages qui suivirent le montrent de plus en plus attentif aux grands aspects des sites et, en particulier, au rôle actif, dramatique, qu'y joue cette force mystérieuse et indomptable de l'eau. Ce sont, au Salon de 1863, *les Falaises d'Houlgate* (musée de Bordeaux), par un violent effet d'orage où les vagues jaunâtres projettent, comme des pieuvres rageuses, leurs lanières d'écume sur les impassibles masses des Roches-Noires ; un noyé complète l'impression tragique. Une variante de ce tableau, au Musée du Louvre, représente le même assaut furieux, menaçant une ligne tordue et frémissante de grands ormes ; le bas du ciel est noir d'encre, le haut, d'une lividité lugubre ; des mouettes volent çà et là, éperdues de joie sauvage. La même ligne de falaises reparait au musée de Bruxelles, nageant dans la clarté paisible d'un soleil couchant. Le musée de Montpellier conserve une *Vue du Bas-Meudon*, du Salon de 1863, effet de brume dorée à la fin d'une chaude journée d'automne, avec une laveuse au premier plan, dont l'intérêt est accru par sa provenance de la modeste collection de Sainte-Beuve, où elle affirmait l'amitié des deux hommes. On y voit également un *Gave débordé*, du Salon de 1865, montrant, sous un ciel orageux, la course précipitée du torrent le long de grands arbres au pied desquels paissent des vaches.

L'année 1866 donna naissance à la belle composition du *Bois de la Haye* (musée d'Orléans), dont l'artiste grava lui-même une eau-forte pour la *Gazette des Beaux-Arts*. L'eau y joue encore, le long et au travers des grandes futaies, un rôle prépondérant, dominateur en quelque sorte ; un grand moulin à la haute plate-forme se dresse dans le poudroiement lumineux du fond. Un spectacle pastoral, *les Baigneuses*, date de 1867 ; l'année suivante, Paul Huet, cédant sans doute à une invite officielle, peignit deux vues du *Château de Pierrefonds*, avant et après la restauration, que lui acheta la liste civile et dont son fils n'a pu retrouver trace. Il avait pris part à l'Exposition universelle de l'année précédente, où l'on constate à regret que Théodore Rousseau, cédant à des sentiments de jalousie indignes de lui, pour un confrère hautement honorable, son aîné, réussit à le faire écarter du jury ; malgré l'accueil très favorable fait à ses huit envois, son nom ne figura pas sur la liste des récompenses. En 1868, surmontant avec peine une fatigue et une tristesse croissantes, Paul Huet



LE LAITA (1869).

Collection de M. René Paul Huet

peignit une *Vue du Laita*, la rivière chère à Brizeux, où il interprétait les premiers vers de *Marie*. Ce fut sa dernière œuvre ; il venait de l'achever, quand une attaque d'apoplexie le terrassa.

Sainte-Beuve, à cette nouvelle, ajouta à son article des *Portraits contemporains*, ce post-scriptum ému : « Je publiais dans *le Globe* du 23 octobre (1830) l'article que je reproduis ici et qui retrouve à mes yeux un triste à-propos dans la mort soudaine du paysagiste notre ami, survenue le 9 janvier 1869. La veille encore, à cinq heures du soir, cet ami de quarante ans était assis à mon coin du feu, causant, non sans quelque ombre de tristesse, de toutes ces choses qui nous étaient communes et chères, idées d'art et de philosophie sociale, souvenirs du passé, perspectives un peu sombres et voilées de l'avenir. Paul Huet n'était pas seulement un pinceau et un talent, c'était une intelligence. Et ceux qui l'ont connu de près ajouteront : c'était un cœur droit, orné des plus douces vertus. »



La Fille de Paul Huet a 5 ans (1831).
Collection de M. René Paul Huet.

Cet adieu du critique à l'ami mort exprime une fois de plus le don qu'eut en propre Paul Huet de vivre largement de la vie générale ; à la différence de tant d'artistes qui, sous prétexte que l'existence est courte, se claquemurent dans leur art ou, plutôt, dans leur métier, il resta ouvert à tous les souffles fécondants, comme à toutes les inquiétudes généreuses

de son siècle. L'homme qui réunit sur sa tête le quintuple suffrage d'un Victor Hugo, d'un Lamartine, d'un Delacroix, d'un Sainte-Beuve et d'un Michelet, mériterait de survivre, n'eût-il été que le familier et l'interlocuteur de ces grands esprits. Mais il eut son originalité propre, qui fut de considérer la nature non seulement à l'état objectif dans la variété de ses phénomènes et la puissance majestueuse et redoutable de ses crises, mais comme une modalité de l'esprit humain. Il sentit mieux qu'un autre



VUE D'AVIGNON (1834).
Avignon, Musée Calvet.

que cet amas de matière, organisée ou non, emprunte sa grandeur et sa beauté au regard qui la contemple et qui lui prête tour à tour, à l'endroit de la vie humaine, le rôle d'un témoin, d'un confident, d'un ennemi.

Cette imprégnation de son art professionnel par la philosophie expansive de son esprit, par la tendresse débordante de son âme, donne à ses toiles un accent, un caractère particuliers. La critique, dès ses premiers pas, ne s'y est point méprise, on l'a vu par nos citations ; nous en ferons encore une, empruntée au livre trop oublié d'un critique positiviste, Pierre Petroz, qui embrassa et coordonna avec une sûreté singulière

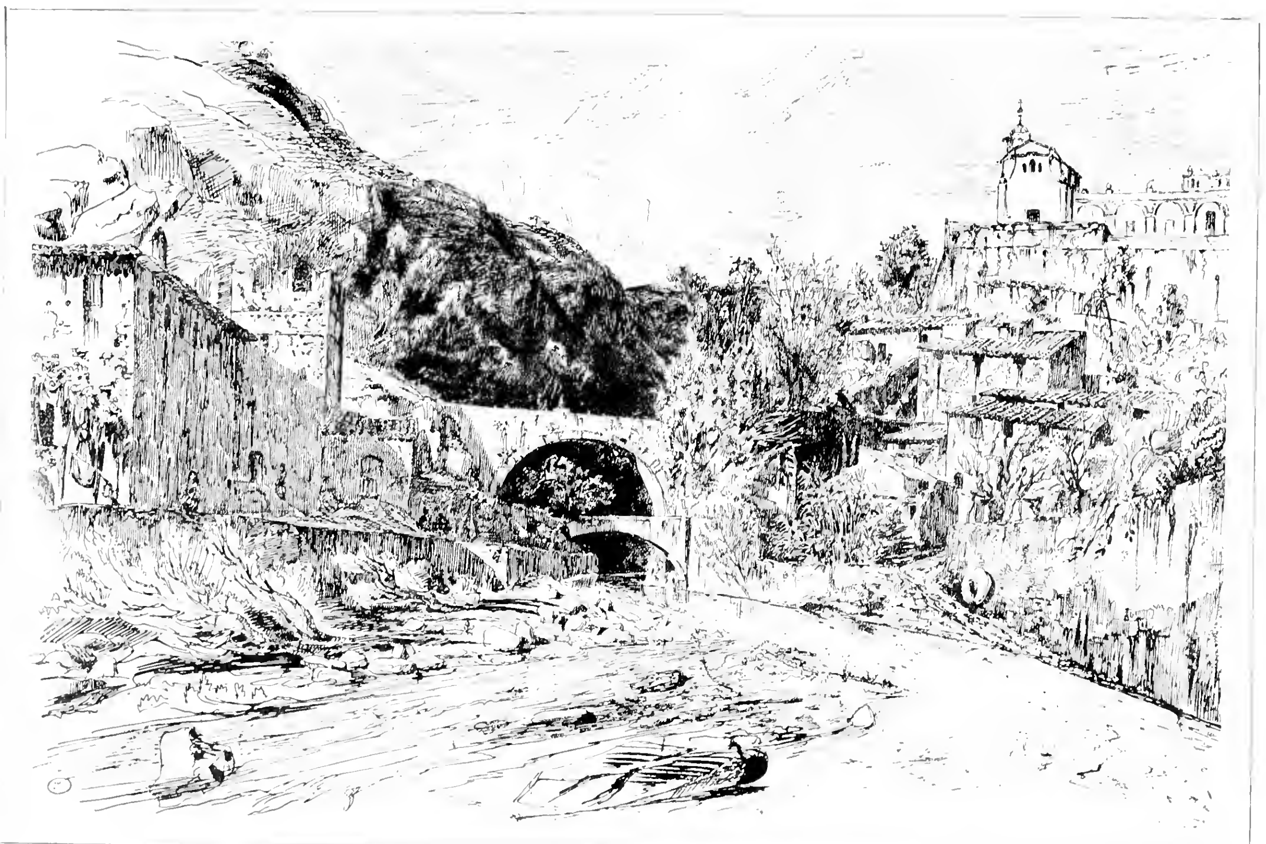
l'ensemble du mouvement artistique de la France au XIXe siècle. « Nul paysagiste, dit-il[1], n'a été plus que Paul Huet en communauté d'idées et de sentiments avec les inventeurs littéraires de son temps. Dans ses principaux ouvrages, surtout ceux qui datent de la première moitié de sa carrière, il y a comme un reflet de la pensée byronienne. La nature est envisagée en elle-même et pour elle-même. Les détails inutiles ou indifférents y sont volontairement supprimés, les lignes y sont simplifiées, combinées en vue d'un effet à produire, d'une impression à rendre. La



Le Gouffre (1861).
Collection de M. René Paul Huet

couleur y est riche et vigoureuse; l'harmonie des tons y est en quelque sorte passionnée et dramatique. En tout et partout, l'âme humaine s'y manifeste avec ses inquiétudes, ses doutes et ses désespoirs, aves ses aspirations généreuses et ses ambitions inassouvies... Vivant à une époque où l'on avait tour à tour de hautes visées et d'amers découragements, Paul Huet a exprimé ces perplexités de l'esprit avec autant de franchise et de puissance qu'il est possible de le faire, quand on n'a à mettre en scène, comme moyens d'expression, que des arbres, des ciels et des terrains. »

1. *L'Art et la critique en France*, p. 199.



Paul Huet. — Le Couvent de Saint André, à Nice, vu du torrent (1836)

Dessin à la plume — Palais du Sénat

Mais, dira-t-on peut-être, Paul Huet fut-il un artiste véritable, au sens technique du mot. Cet idéologue sut-il, à l'aide des ressources de son métier, traduire avec fidélité et vigueur, outre les troubles de son esprit et les aspirations de son âme, la matière propre des choses, leur caractère, leur couleur, la réaction optique des unes sur les autres, par l'intermédiaire des demi-teintes et des reflets ? Ce poète ardent fut-il en même temps un notateur fidèle, un technicien magistral ? Une visite au Louvre, qui ne contient qu'une seule des grandes œuvres du peintre, mais que la générosité de son fils a enrichi de mainte étude caractéristique, nous renseignera sûrement.

Ce qui frappe, à la première vue des huit tableaux et études dispersés dans notre musée national (il y manque une *Fête dans le Midi*, reléguée, nous ne savons pourquoi, dans les magasins, et les renseignements en doivent être complétés par un très important album d'études au dessin et à l'aquarelle donné par M. René Paul Huet), c'est l'extrême variété de leur inspiration. On y voit d'abord un effet violent, la *Grande marée d'équinoxe aux environs de Honfleur*, dont nous avons noté précédemment l'éloquence sauvage. Le *Soleil couchant à Seine-Port* est un sujet à la Troyon, mais avec une subordination plus grande des animaux au paysage. Tout y respire l'apaisement du soir : des vaches rentrent par le chemin de halage, d'autres s'attardent dans les creux, on charge au loin les charrettes, sous un ciel splendide à *stratus* roses, cernés en ellipse vers la droite par des nuages noirs ; la rivière tranquille reflète ces jeux du ciel. Un autre effet d'eau, plus intime, a pour titre *Calme du matin* : des arbres légers foisonnent le long d'un bassin sinueux, qu'ils recouvrent de blonds festons vaporeux ; un chemin s'enfonce sous bois, l'onde frissonne dans la lumière, traversée par la tache vive d'un martin-pêcheur.

Dans l'*Intérieur de forêt*, légué par Paul Huet, des hêtres chenus se massent ; par une trouée descend un ruisseau qui fait de menues cascades sur la mousse, avant de tomber dans une mare paisible, au bord de laquelle un pâtre est assis avec son chien. La dominante est un vert roux relevé par les plaques d'argent des troncs d'arbres. *Les Chasseurs* (beaucoup trop haut placés dans la grande salle de l'école française contemporaine) sont un ouvrage des plus robustes : une route rocailleuse longeant une rivière est bordée, de l'autre côté, par un talus planté d'une ligne

d'arbres : la meute et les cavaliers sont dans le champ, en contre-haut, à gauche ; sur la route, un garde et deux chiens se pressent pour les rejoindre. La gamme est vert sombre, roux et gris de fer ; la fermeté des rocs et du talus s'y oppose aux molles délicatesses d'un ciel pommelé, où la pluie est en suspens. Ce sont de moindres ouvrages, que le petit *Parc de Saint-Cloud*, aux futaies immenses, abritant dans leur fraiche pénombre des personnages endimanchés, d'échelle trop réduite, et l'étude d'une *Chaumière normande*, avec un coup de soleil sur le sentier qui la borde, petit morceau franc d'effet et enlevé d'un coup.



Paysanne auvergnate (1833).
Dessin au fusain. — Musée du Louvre.

Enfin, nous ne saurions dire aussi bien que Th. Gautier l'unité, l'ampleur magistrale de la grande *Inondation à Saint-Cloud*, où les immenses masses d'arbres frissonnent si tragiquement au-dessus du traître élément qui vient d'envahir leur domaine, projetant de toutes parts ses nappes jaunâtres, moirées de mauve et de gris, et sur le bel accord du ciel convulsé avec ce drame de la nature. Partout, dans ces compositions d'importance si inégale, respire une pensée sûre d'elle-même ; partout également l'exécution, étonnamment souple, épouse

le caractère du site reproduit, se condense sur la fermeté des terrains, prodigue ses plus généreuses substances dans les verdures, s'allège et se volatilise en quelque sorte dans le rendu des ciels. La *plantation* des motifs est d'une variété extrême ; on ne trouve dans cette œuvre si vaste aucune de ces redites de thème ou d'effet où sommeille trop souvent la verve des maîtres les plus en crédit de l'école de 1830.



Pêcheur sur la plage d'Houlgate, marée montante 1869
Collection de Mme Edmée David d'Angers.

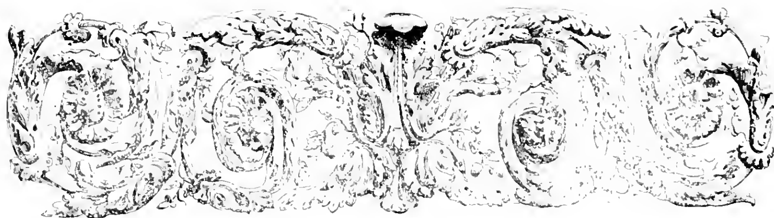
Quelle raison peut donc justifier la mise en oubli des œuvres de Paul Huet ? Nulle autre, pensons-nous, que le caractère monumental et la dispersion de ses principaux ouvrages. Le fils dévoué du maître s'occupe activement à pallier cet état de choses. L'exposition qui vient de s'ouvrir à l'École des Beaux-Arts réunira non seulement diverses toiles importantes empruntées aux musées de province, mais y joindra en abondance ces compositions restreintes, ces morceaux de facture dont l'amateur est si friand. C'est de quoi attirer sur cette manifestation la curiosité de tous les amis de l'art. Nous ne doutons pas que, dès le premier jour, une vive et universelle sympathie ne s'y joigne.

Paul Huet disait un jour, au cours de ces conversations dont Ernest Chesneau nous a transmis l'écho dans ses *Peintres et statuaires romantiques* : « Soyons habiles, c'est le cri général : veut-on faire l'éloge d'un homme, on ne dit plus qu'il est droit, mais qu'il est adroit ; les caractères s'effacent, l'esprit perd sa fraîcheur, le cœur, sa naïveté, sa tendresse... le livre de la Nature est désormais fermé ! » Il y a, avec beaucoup de vérité, quelque amertume dans ce jugement. Le peintre se sentait, par l'ouverture de sa pensée, par la maîtrise de son art, l'égal des plus hauts, et il a vu la popularité aller souvent à des œuvres de pure virtuosité technique, sans pensée, sans âme.

Il serait digne de notre temps, assurément plus dépourvu du sentiment et du besoin du grand que la génération de Louis-Philippe, mais en proie, du moins, à des curiosités très vives et très diverses, et fort prodigue de réhabilitations, d'exhumations même, point toujours justifiées, de satisfaire ce goût, en *découvrant* Paul Huet, comme il l'a fait pour ces demi-inconnus que furent Daumier et Chassériau. La même ampleur de vision, la même fierté de vol, apparient ces artistes si différents. Les mêmes honneurs leur sont dus. Faisons, à notre tour, comme ces païens de la décadence qui, n'ayant plus de dieu à adorer dans l'intimité de leur cœur, ouvraient du moins leurs temples à toutes les belles formes, où le reste de l'humanité avait incarné sa hantise du mystère et son besoin d'idéal, et que le chef-d'œuvre remplace le miracle dans les âmes « désaffectées ! »

HENRY MARCEL.





CORRESPONDANCE D'ITALIE

L'EXPOSITION DU PORTRAIT ITALIEN

AU PALAIS VIEUX, A FLORENCE

Un illustre critique allemand a dit de l'Exposition du portrait italien, qu'elle avait été organisée, scientifiquement et artistiquement, d'une manière parfaite. La science, de nos jours, se mêle à tout. Elle a prévalu à Florence, même sur la beauté. Près de neuf cents tableaux ont envahi les salles magnifiques ou charmantes du Palais-Vieux : ils vont de l'excellent au pire, avec une large place faite au médiocre. Mais, de 1600 à 1861, dates extrêmes de l'exposition, on peut se faire une idée assez complète de l'évolution du portrait en Italie. On retrouve, au delà des Alpes, les méthodes qui sont chères à nos voisins d'outre-Rhin. L'intérêt documentaire de l'œuvre d'art prend de plus en plus, chez les critiques, le pas sur son intérêt artistique. Nous étions déjà habitués par les revues et les manuels italiens et allemands à cette manière de considérer la peinture comme un prétexte à fiches savantes : conception un peu courte, un peu irritante, mais qui, au demeurant, a donné des résultats utiles pour les spécialistes et des précisions remarquables. De la théorie, on passe maintenant à la pratique. On présente au public, non plus seulement des œuvres magistrales, celles qui sont une jouissance pour les yeux, une élévation pour l'esprit ; mais on tient à montrer des exemplaires de la production tout entière d'une époque, quelle que soit leur valeur. On cherchait autrefois à initier le public à l'art ; c'est l'histoire de l'art maintenant qu'on voudrait lui faire goûter. La nuance est plus grande qu'on ne pourrait croire, et je crains que la culture générale n'y gagne point. Il faut reconnaître d'ailleurs, malgré ces réserves de principe, que l'exposition florentine a nécessité un effort considérable et qu'elle présente un indubitable intérêt.

Voyons rapidement les idées qu'elle suscite et surtout admirons en passant les quelques fort belles choses qu'elle contient.

On sait la douloureuse déchéance qui atteignit les grandes écoles italiennes à la fin du XVIe siècle. Venise, Florence, Sienne, Milan ont toujours de bons peintres, elles n'ont plus de vrais artistes, ou, plus justement, elles n'ont plus de créateurs. A Florence, les Empoli, les Dolci, les Matteo Rosselli, les Santi di Tito vivent en partie sur le fonds local, en partie sur les théories bolonaises : ceux de leurs portraits qu'on a exposés n'offrent rien que d'assez banal : les Empoli sont lourds : la *Dame au clavecin* de Matteo Roselli est sans vie. Un bon tableau cependant, de Carlo Dolci : *Fra Arnolfo de' Bardi*, dans son vêtement à la hongroise, gris bleu à brandebourgs noirs, se détachant en plein ciel, est une peinture vigoureuse, largement enlevée et bien inattendue chez ce peintre des trop douces madones. Venise apporte plusieurs Leandre Bassan : le *Jeune homme jouant du luth*, au prince Lubomirski à Cracovie, et le *Cardinal Tusco*, de la Galerie impériale de Vienne, sont d'excellents morceaux, le premier surtout. La *Gentildonna* de la Galerie impériale de Vienne, de date plus récente, attribuée à un maître vénitien inconnu du XVIIe siècle, est d'une grâce piquante, voluptueuse et charmante. Avant d'arriver à l'école de Bologne, admirons un délicieux Baroche, *le Prince Frédéric d'Urbin enfant* (Pinacothèque de Lucques), dans sa petite robe rouge et or, aux manches de soie blanche, d'une jolie couleur et plein de vie. Il faut négliger dans cette énumération rapide bien des peintres qu'on regarderait avec moins d'indifférence, si l'Italie elle-même ne nous avait habitués à la grande beauté.

Un chef-d'œuvre enfin, et de tout premier ordre : le portrait d'*Anna Parolini-Guicciardini*, par Augustin Carrache (Musée Empereur Frédéric). On ne s'étonne point en le contemplant que les Carrache aient eu les forces nécessaires pour devenir les véritables maîtres de l'Italie du *seicento*. Il est dessiné avec une précision et une netteté dignes de Mantegna, d'un réalisme qui reste général et qui sait s'ennoblir de belles lignes harmonieuses, d'une couleur étudiée dans ses valeurs et dans ses tons avec une subtilité remarquable, plus vraie qu'à Florence et à Venise : c'est la marque du temps : cinquante ans plus tôt, on n'aurait point imaginé cette robe bleu d'hortensia dans cette lumière neutre, moins chaude qu'à Venise, moins grise qu'à Florence. L'expression est étonnante. On devine que le peintre est, selon le mot de Théophile Gautier, « un homme pour qui le monde extérieur existe », qui en perçoit les moindres manifestations, les moindres beautés, avec une émotion intense, avec amour, qui sait exprimer tout ce qu'il sent, l'âme du modèle aussi bien qu'un pli de chair ou le mouvement d'une draperie. Si j'ai parlé assez longuement de cette peinture, c'est d'abord qu'elle le mérite, mais c'est aussi qu'elle aide à comprendre la décadence irrémédiable où tombèrent les écoles italiennes dès la fin du XVIe siècle : cette sensibilité forte et délicate, cette main impeccable, cette organisation si profondément artiste, on ne la retrouvera plus que par hasard chez les plus grands maîtres italiens du XVIIe siècle. Ils sont désormais trop savants pour vibrer spontanément devant le spectacle de la nature. On essaie actuellement de réhabiliter ces peintres : comment nier que leur temps soit celui de la peinture académique? Les meilleurs portraits exposés souffrent tous plus ou moins de cette vitalité diminuée : on songe, en les regardant, au grand passé italien, aux grands maîtres étrangers contempo-

rains, à Velazquez, à Rubens, Van Dyck, Frans Hals, ou Rembrandt. Quelle tristesse! Les bonnes toiles, habiles, correctes, bien dessinées et bien peintes, certes sont encore nombreuses, mais il leur manque la flamme, la vie intime et profonde, qui font les belles œuvres

Les Bolonais ne nous disent rien d'eux que nous ne sachions : d'excellents Guido Reni : le *Cardinal Sfondrato*, au marquis Albicini ; le *Cardinal Spada*, au prince Spada à Rome, et surtout *la Mère du peintre* (Pinacothèque de Bologne), le meilleur et le plus vivant de beaucoup ; de bons Dominiquin : le *Cardinal Filomarino*, au prince Corsini, un *Cardinal Medici* de la Pinacothèque de Bologne ; des Carrache encore, des Guerchin.

L'école naturaliste est représentée par plusieurs Caravage, dont la fameuse *Joueuse de luth* de la Galerie Liechtenstein, et un Ribera. La chute est assez forte quand on passe aux Génois Strozzi et Carbone dont les toiles sombres sont si pesamment peintes. Milan et Rome sont mieux partagées : le portrait de *Vieux gentilhomme* (Musée Empereur Frédéric), qu'on attribuait autrefois à Velazquez et qu'on donne aujourd'hui à Daniele Crespi, est une fort belle chose. Carlo Maratta a plusieurs portraits excellents, tout à fait dans la tradition italienne avec les marques nouvelles que lui imprima l'école bolonaise. Son maître Andrea Sacchi fut le chef de l'école romaine : tout auprès de son *Don Orazio Giustiniani* (Galerie Borghèse), on a placé avec intention le *Capitaine Alessandro dal Borro*. Vous vous souvenez de cette toile admirable du Musée de Berlin, de ce gros homme vêtu de noir, à la face bouffie, dédaigneux, insolent et qu'on devine prêt à toutes les besognes : il passait autrefois pour un Velazquez : la critique a contesté que ce soit le portrait du capitaine dal Borro et elle en voudrait faire une œuvre italienne : on a même prononcé le nom d'Andrea Sacchi. Avec quelle vraisemblance ? Ce n'est point ici le lieu de le discuter : il semble toutefois bien difficile d'admettre qu'un tel chef-d'œuvre, une figure si fortement campée, si vigoureusement et si légèrement peinte ait pu pousser ainsi au milieu de tant de peintures bien faites, mais à tout prendre médiocres : et cette bannière rose, blanche et or que le capitaine foule aux pieds a des tons trop exquis, des valeurs trop délicates, pour être d'une main italienne de ce temps. Mais quelle joie de voir de telles beautés, quelle que soit leur origine, et combien elles situent à leur juste place tous les exemples qui l'entourent de l'attristante décadence du génie italien !

Cette décadence s'accentuera encore avec le XVIIIe siècle. Il est impossible de ne pas se rappeler que c'est le temps de Reynolds et de Gainsborough, de Rigaud et de Largillière, de tant d'autres portraitistes exquis, anglais et français. De cette époque, qui fut ailleurs si féconde, pas un chef-d'œuvre à relever parmi tous les tableaux italiens exposés au Palais-Vieux. Pompeo Batoni, les deux Crespi, Pellegrini, les trois Lampi, émigrés à Vienne et peintres de la cour de Russie, ne méritent qu'on en dise ni grand bien ni grand mal : ils suivent de loin la mode étrangère dans des toiles mollement dessinées, mollement peintes, sans intérêt véritable ; pas une ne donne une émotion d'art.

Venise avait conservé un peu de sa splendeur passée : elle avait alors Tiepolo, Rosalba Carriera, les deux Longhi. Le portrait de *Riccobuono* et le *Concilium in arena* n'offrent point ce qu'on est en droit de demander au peintre du Palazzo Labia : les pastels exposés de Rosalba Carriera ne sont pas non plus de ses meilleures œuvres.

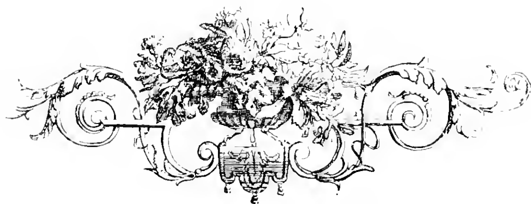
Alessandro Longhi est mieux représenté : les deux portraits de la Galerie Liechtenstein, *le Sénateur Pisani*, dans son vêtement rouge et or, et *le Musicien Cimarosa*, drapé dans un manteau de velours bleu pâle, font fort bonne figure. Pietro Longhi, le peintre de la vie vénitienne, parmi plusieurs choses charmantes, a cette *Jeune fille à l'éventail*, si expressive, de l'Académie de Bergame, d'un réalisme inattendu, curieusement incomplet, tout mêlé de grâce et de finesse. C'est une formule nouvelle de l'art italien qu'on peut mieux étudier dans quelques toiles de Ghislandi : dessin spirituel, couleurs fraîches dans une lumière argentée, touche large, beaucoup d'élégance XVIIIe, avec une vérité insolite pour le temps. Ce n'est pas du grand art, mais c'est délicieux. Fra Vittore Ghislandi est une « trouvaille » récente de la critique : on ne parlait guère de lui avant une exposition qui eut lieu à Milan, l'année passée : Bergamasque, ses tableaux sont presque tous restés en possession de familles de Bergame. On lui a consacré une salle entière au Palais Vieux, où, à côté de la manière que nous avons brièvement définie, s'en révèle une autre, plus proche de la technique traditionnelle.

Ne parlons point des peintres du XIXe siècle. Les toiles qui datent de l'Empire n'ont guère qu'un intérêt iconographique. Les autres... Un maître cependant se détache du reste : Francesco Hayez, bon dessinateur, coloriste glacial, artiste un peu froid, mais distingué : il s'éclaira presque d'un sourire, en peignant le portrait de la *Princesse de Sant' Antimo*.

Et nous n'avons rien dit des tableaux de peintres étrangers établis en Italie : l'Exposition renferme trente Sustermans, je ne sais combien de Mengs et d'Angelica Kaufmann. Et voici plusieurs tableaux français : le beau Rigaud du prince Corsini, un beau Van Loo, des Vernet, des Ary Scheffer, un Delaroche. On ne peut tout citer.

Telle est, dans ses grandes lignes, la « leçon directe » d'histoire de l'art que nous ont donnée les organisateurs de l'Exposition : elle est toujours instructive, souvent fort belle, et les salles magnifiques où ils l'ont professée empêchent qu'on en sente la longueur. Le public a une occasion unique de voir par lui-même s'il convient de réviser, comme on tente de le faire maintenant, le procès qu'avait perdu dans l'opinion l'art italien des trois derniers siècles.

L. GILLET.



EN GRÈCE, PAR MONTS ET PAR VAUX

LA photographie peut-elle devenir un art capable d'introduire de la composition dans les données de la nature, ou même d'en modifier à son gré la reproduction passive ? Et pourra-t-on la définir, à son tour, « la vérité choisie » ? C'est par l'affirmative que répond un paysagiste, qui n'est qu'un « photographe », mais *artiste* au meilleur sens du mot.

« J'allais chercher des images, voilà tout », reconnaissait, dans la préface de la première édition de 1811, le magnifique écrivain de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* : un photographe genevois, M. Boissonnas, n'a pas eu, de nos jours, d'autre intention que Chateaubriand : mais les images qu'il a rapportées du Taygète spartiate ou des collines d'Athènes sont de superbes clichés. Le double voyage qu'il a fait, au printemps de 1903, puis à l'automne de 1908, avec un compatriote lettré, M. Daniel Baud-Bovy, conservateur du musée et directeur de l'École des beaux-arts de Genève, fut, pour ainsi dire, une excursion photographique. Et, malgré le grand nom qui signe sa préface ou les notices qui le terminent, le volume imposant qui retient le souvenir de l'excursion n'est pas le moins du monde un mémoire d'archéologie, mais un recueil de paysages, un immense album de vues poétiquement exactes, où l'illustration se déclare à la fois le but du voyage et la cause du livre[1] : ici, le texte veut être seulement le commentaire des vastes héliogravures qui l'accompagnent ou des petites phototypies qu'il habille ; et sans aucune solennité d'écrivain, celui des voyageurs qui tient la plume a transcrit les « Mémoires de deux années de sa vie ». Mais sa bonhomie n'exclut en rien la finesse : et quand il indique, avec un grain d'ironie, ce qu'il n'a pas voulu faire ou refaire après tant d'hommes de lettres, ses prétéritions mêmes dénoncent familièrement sa culture.

Donc, nos deux Suisses n'ont point quitté le silence de leurs glaciers pour aller tenter des fouilles ou pour ajouter au trésor minutieux des descriptions, depuis Pline et Pausanias jusqu'à miss Harrison et M. Gustave Fougères[2] ; le format seul de leur monument proscrit toute idée d'un guide... Ils ne sont point descendus vers la lumière afin d'aller prier sur l'Acropole ou comparer leurs rêveries de montagnards occidentaux à celles des plus raffinés poètes de la rime ou de la prose : ils n'ont pas refait le pèlerinage païen de Childe Harold. Le caprice positif d'un Anglais, adora-

1. *En Grèce, par monts et par vaux*, par Fred. Boissonnas et Daniel Baud-Bovy, avec une préface de Th. Homolle, directeur des Musées nationaux, et des notices archéologiques par Georges Nicole, Genève-Athènes, 1910, grand in-folio.

2. Le remarquable auteur de *la Grèce*, dans la collection des *Guides Joanne*.

teur de Byron, et désireux d'avoir une vue du Parnasse prise au *téléphot.* de la côte d'Achaïe, par dessus le golfe de Corinthe, et le souhait érudit de M. Victor Bérard de collationner quelques photographies d'Ithaque, telle fut la double occasion de ce voyage pittoresque, accompli sous l'invocation d'Hélios, qui demeure, à travers les temps, le dieu de la lumière et des arts : or, le dieu lumineux n'a jamais mieux favorisé les progrès du savoir humain.

La Grèce décrite par la photographie : au premier abord, ne sent-on pas, en cette alliance de mots, quelque nuance de paradoxe ou de contradiction ? Tant la Grèce demeure, à nos yeux, comme un idéal, et conserve, à travers toutes les révélations des voyages ou de la science, l'eurythmie d'un *paysage historique* et le prestige d'un Eden intellectuel, chanté par les poètes et deviné par les artistes ! Les seuls noms de l'Olympe ou du Parnasse évoquent moins une cime particulière qu'un séjour divin : Tempé nous parle mystérieusement dans un hexamètre des Géorgiques virgiliennes : l'Arcadie est restée synonyme de fraîche oasis pour le repos de l'éternelle églogue... On ignore trop généralement la Grèce réelle : on le regard l'aperçoit uniformément limpide, sous un voile de fictions. On voit trop volontiers la Grèce des paysages dans la Grèce des livres : c'est un cas des plus curieux de suggestion poétique. Alors, la réalité de cette parcelle harmonieuse, et toujours trop peu connue, du vaste univers ne risque-t-elle point d'apparaître au voyageur un peu décevante ?

« Le premier aspect de la Grèce étonne », remarquait déjà l'original Ampère[1], oublié dans la courte bibliographie de ce recueil de paysages : et l'étonnement d'un voyageur, ami des comparaisons lettrées, tient à deux causes : la concise harmonie de la description, chez les poètes anciens : la vague fantaisie de l'évocation, dans l'art moderne.

Et d'abord, faut-il oublier que la Grèce, en vraie patrie de l'Idéal et de la Beauté divine, a longtemps été peinte ou décrite par des admirateurs qui ne l'ont jamais vue ? Le fait n'est guère banal, et la constatation s'impose. Depuis les poètes latins, adroitement suggestionnés par la précision d'une épithète homérique, jusqu'aux sonnets des *Trophées*, le paysage grec relève de la littérature et des toiles de fond : une rhétorique imaginative y dépense ses rythmes les plus savants, ses plus suaves couleurs. Dans la Rome de Virgile et de Raphaël, où les Muses entourent leur père sur un Parnasse tout symbolique, le génie de Poussin devinera la Sicile de Polyphème, l'Attique de Diogène et de Phocion : l'austère enchantement de sa création, qu'inspire l'antiquité retrouvée, voit la légende d'Eurydice au bord du Tibre où se reflète le château Saint-Ange : et ses *Bergers d'Arcadie* découvrent un tombeau sous les Monts sabins. Le maître exilé volontairement dans la Ville Éternelle a devancé d'instinct la poétique française d'un Racine ou du Fénelon de *Télémaque*, inventant des horizons à souhait pour le plaisir des yeux. A deux siècles de distance, Claude et Corot ne connaissent point la Grèce qu'ils repeuplent de rondes bocagères : la Cythère de Watteau n'est qu'un décor, comme le Styx dans un opéra de Gluck : même au siècle dernier, la plupart des hellénisants, comme nos logistes de l'ancien concours de *paysage historique*, se contentent d'*ingriser* la campagne avec des réminiscences de

1. J.-J. Ampère, *la Grèce, Rome et Dante, études littéraires d'après nature*, Paris, Didier, 1859. — Le voyage en Grèce remonte à 1844.



musée; et le plus beau crayon d'un peintre-voyageur [1], qui dessina d'après la radieuse réalité des ruines, est un *Souvenir de Grèce*, c'est-à-dire une synthèse encore, une construction de l'esprit, suivant la tradition poussinesque.

Les vieux poètes grecs furent beaucoup plus véridiques; mais la Grèce qu'ils suggèrent d'un mot, plutôt qu'ils ne la décrivent, se trouve naturellement transfigurée par la toute-puissante plasticité du verbe et du vers, comme la Provence de Mireille dans le langage d'un Mistral; et puis, tout voyageur remarque, avec Ampère, que leur laconisme pittoresque n'a jamais voulu définir que les aspects riants : la montagne et l'ombre leur font peur... Enfin, nouveau motif de surprise déçue qui s'ajoute aux deux précédents, si l'aride Attique semble avoir peu changé depuis les hymnes de Pindare, il ne faut guère oublier non plus que la Grèce ravagée, déboisée, ruinée par des siècles de servitude, est le « squelette » de l'ancienne Hellas, « avec un manteau de souvenirs ». En dernière analyse et sans métaphore, l'embarquement pour Cythère est le plus affreux désenchantement de la vie...

Eh bien, malgré tout, ces recoins d'immuable idylle et ces riants aspects, la sobre exactitude des auteurs anciens ne les a pas inventés : ils ont réellement ombragé jadis le pâtre ou le poète, puisque chaque retour du printemps les fait refleurir encore; et les voici retrouvés par deux voyageurs qui redoutaient des terrains nus, des fleuves poudreux, une terre ingrate, un peuple dégénéré, parmi des ruines étiquetées par l'archéologue; il fallait que des compatriotes de Guillaume Tell vinssent explorer la patrie de Lycurgue pour y mettre en valeur, sinon pour y découvrir, une Grèce alpestre et pastorale, montagneuse, mais fertile, une Grèce encore trop inconnue dont la réalité rejoint la poésie du rêve, — celle des bois, des platanes géants, des sources vives, des bourgades ignorées, des laboureurs et des bergers qu'amuse le passage des bohémiens. Tant il est vrai que tout paysage réel correspond, comme une musique muette, à l'état d'une âme, et que l'art du paysagiste exprime, au moyen de la nature, le sentiment du peintre qui s'y reflète avec les préférences instinctives de son pays d'origine et de son temps! Une fois de plus, cette loi se vérifie dans la Grèce actuelle aperçue par des regards d'Helvètes; voici donc la verte Arcadie, que lord Byron appelait « une Suisse médiocre », et qui parla plus récemment des sites jurassiens à de savants compatriotes de Courbet; et ce bassin d'eau pluviale, où se répètent les ruines doriques d'un temple de Tegée, confirme sur les anciens lacs des hauts plateaux les hypothèses de la science. Ailleurs, près du tombeau de Léonidas, on dirait d'une pente de l'Oberland ou d'un herbage normand vu par Corot. Le lac Phénée a l'air très écossais, si la chute du Styx paraît pyrénéenne et sinistre. Au nord, en Thessalie, voici les *frigida Tempe*, les *Peneia Tempe* de Virgile, qui jouait idéalement de ce pluriel neutre à la fin d'un vers; la véritable *Vallée de Tempé* fournit à l'objectif un paysage que le génie dorien de l'art grec ne voulait pas voir, un *sous-bois* touffu comme un coin de forêt vierge, dont la tradition poussinesque ignorait la confuse et sombre fraîcheur. Les feuillages pendent sur l'onde entrevue; *Tempe, quæ silvæ cingunt superimpendentes*, devinait l'intuition du poète Catulle... Et ce n'est plus ici par son aridité que la Grèce vivante étonne.

1. François-Édouard Bertin (1797-1871), qui exposa régulièrement, de 1827 à 1853, des *Vues* très stylisées d'Italie, de Grèce et d'Égypte.

Cette page étonnante est loin d'être unique : M. Boissonnas, qui s'était déjà distingué dans l'illustration de la Savoie, du vieux Marseille et de la Suisse, n'a pas été moins heureux en présence du paysage monumental de l'Attique. Ses vues d'Athènes et d'Éleusis offrent un document qui porte deux fois sa date, car la réalité change en même temps que l'art se transforme : depuis les dessins au trait de Caruelle d'Aligny dans les Propylées, depuis l'aspect de *l'Acropole en 1852*[1], crayonné par Alfred de Curzon, les années et les fouilles ont modifié les alentours du Parthénon : la tour franque n'est plus qu'un souvenir. Au surplus, la photographie réalise aujourd'hui des effets de nature et d'atmosphère que la peinture d'autrefois n'osait pas encore ; et le photographe paysagiste ne choisit pas seulement le motif et le point de vue, l'angle sous lequel la réalité « s'ordonne » dans un jour naturel comme un tableau tout fait : son art, de plus en plus savant, greffe à la poésie des ruines le poème des heures, et, sur ce rivage[2] où la lumière seule a sauvegardé son omnipotence, il retient désormais la fugitive magie du ciel changeant.

De là, ces compositions proposées par la nature : *le Temple de Poseidon, au cap Sunium*, sous un ciel pommelé du soir ; *le Parthénon, après l'orage*, avec ses flaques miroitantes ; *un Lever de soleil, dans l'Eubée*, sur la cime ronde du Dirphys. Ce n'est plus ici la verdure qui s'épand sur la suavité des fonds, ce coin de printemps que laisse entrevoir la porte des Lionnes, dans le décor grandiose et funéraire de Mycènes, ni les roseaux voluptueux de l'Eurotas, que domine la masse glacée du Taygète, ni les bords ombreux de l'Alphée, dont François-Édouard Bertin stylisa les sources ; la Grèce réelle offre, en peu d'espace, plus d'un contraste : et, malgré le platane épandu sur un dialogue de Platon, l'Attique a toujours mérité sa réputation de manquer d'ombrages. C'est une splendeur architecturale qu'y revêt le paysage où le rythme azuré des collines s'incorpore aux ruines fauves d'une acropole éventrée jadis par les boulets de Morosini. L'heure n'est plus où la pierreuse Athènes apparaissait à Chateaubriand[3] comme « un joli village qui mêlait les arbres verts de ses jardins aux colonnes du Parthénon ».

Cet air divin n'a jamais été sans nuages, les nuées d'Aristophane ne furent pas qu'un symbole, et la rive où Borée enleva Orithye connut les heures sombres : quand le ciel se couvre sur la ruine aux tons d'épis mûrs, une surprise inattendue nous révèle une Grèce nostalgique, automnale et crépusculaire, qui devient la justification de M. René Ménard, le peintre poète, mais observateur de la « terre antique », où la majesté du soir conspire avec la mélancolie des marbres brisés. La teinte même de l'héliogravure s'efforce plus ou moins heureusement de corroborer l'illusion de l'ombre ou du jour : elle ne supplée pas encore au clair-obscur émouvant du peintre. Mais qui pressentait naguère que le progrès de la photographie viendrait apporter son témoignage à la fois pittoresque et documentaire au chapitre le plus récent de l'histoire du paysage, — un art sans intérêt si l'homme invisible et présent ne s'ajoute pas à la nature ?

R. B.

1. Reproduite dans le tome Ier de la *Géographie universelle* de Reclus.
2. Attique, en grec, signifie rivage.
3. Dans son voyage de 1806 ; cf. la préface de l'édition de 1827.

BIBLIOGRAPHIE

Études d'histoire et d'art, par Émile BERTAUX. — Paris, Hachette et Cie, in-16, pl.

Les lecteurs de la *Revue* connaissent au moins une des *Études* de M. Bertaux, celle qu'il intitule *Botticelli costumier*, puisqu'elle a paru ici même; et le talent de l'auteur leur est, d'ailleurs, trop familier pour qu'on ait besoin d'en faire l'éloge : il ont eu bien souvent l'occasion de constater avec quel bonheur il unit les qualités de l'érudit à celles de l'écrivain. Les divers essais qui complètent son nouveau volume, — sur le tombeau de la reine Isabelle, femme de Philippe le Hardi, découvert à Cosenza, en Calabre; sur la place de saint Louis, roi de France, et de son neveu, saint Louis de Toulouse, dans l'art italien; sur les traces laissées par les Borgia dans le royaume de Valence, leur patrie, — sont aussi instructifs qu'agréables à lire. « Études d'histoire et d'art », en effet : l'art et l'histoire y sont intimement mêlés. En même temps qu'elles revèlent des œuvres ignorées ou qu'elles en expliquent d'autres, jusqu'ici mal connues, elles ouvrent sur les époques auxquelles elles touchent des perspectives d'une richesse singulière : une sépulture fort simple, quelques images de saints, un reliquaire, deux ou trois peintures, qui ne sont pas de premier rang, deviennent, présentés par M. Bertaux, les plus éloquents témoins; nous sentons vivre dans les pages de son livre l'âme de deux des familles étrangères qui ont le plus fortement imprimé en Italie la marque de leur passage : celle de ces princes français, dont le royaume de Naples et la Sicile attestent partout le prestige; celle du pape Alexandre et du prince César dont le souvenir, redoutable et mystérieux, hante encore tant de villes italiennes. P. A.

Jubilés d'Italie, par Henry COCHIN. — Paris, Plon, Nourrit, in-16.

« Voici, écrit M. Henry Cochin aux premières lignes de ce livre, voici quelques pages, écrites, en diverses circonstances, sur des matières d'Italie, durant ces dix dernières années. Elles représentent pour moi des instants de ma pensée qui me sont chers ; c'est pourquoi j'ai cru devoir les conserver et les réunir ensemble. »

Et ce ne seront pas les seuls lecteurs de cette *Revue*, où a paru l'un de ces « jubilés », — les *Fêtes de Masaccio à San Giovanni Val d'Arno* (1902), — qui se réjouiront de cette décision. Elle nous vaut un livre exquis de la part d'un des Français de notre temps qui savent le mieux goûter et exprimer les charmes inépuisables de la terre italienne ; je n'en veux pour autres preuves que ses précédents ouvrages sur Pétrarque et sur Dante, et cette monographie de *Fra Angelico de Fiesole* que nous avons eu le plaisir d'analyser naguère ici même.

Les chapitres sur Pétrarque, Masaccio, les papes de la « campagne » représentent

les jubilés du passé; mais, à côté de ces jubilés de mort, il y a un jubilé de vie : celui de l'historien milanais Francesco Novati, auquel un de ses élèves a rendu l'hommage ému et reconnaissant, qui est merveilleusement à sa place à la fin et comme en conclusion de ce livre. « Ce n'est pas là une vaine rhétorique de panégyrique, dit à ce propos M. Henry Cochin : c'est la définition d'un idéal » ; et il ajoute : « Mais quoi? En cherchant l'idéal d'un autre, il arrive que l'on trouve le sien propre. C'est un peu ce qui m'est arrivé. » — E. D.

Les Grands artistes : les Primitifs allemands, par Louis Réau ; **Rossetti et les Préraphaélites anglais**, par Gabriel Mourey ; **Théodore Rousseau**, par Prosper Dorbec ; **Meissonier**, par Léonce Bénédite. — Paris, H. Laurens. 4 vol. in-8°.

Les hasards de la mise en vente réunissent encore une fois quatre monographies singulièrement disparates, qui prennent leur place dans la collection des *Grands artistes*.

C'est d'abord le livre, — aussi clair qu'il était possible de l'écrire sur un pareil sujet, — dans lequel M. L. Réau s'attache à débrouiller le chaos des écoles allemandes primitives; il a donné là le « pendant » à son excellente étude sur *Peter Vischer* et les sculpteurs allemands du XIVe au XVIe siècle, et son travail est de ceux qui rendront les plus grands services, en permettant d'aborder avec méthode l'étude détaillée de l'art allemand primitif, très riche et très varié, encore mal connu en France.

C'est aussi une période assez mal connue chez nous que celle de la fondation en 1848 et de l'évolution de l'école préraphaélite, qui travailla à rénover la peinture anglaise en la ramenant à la naïveté des primitifs italiens du quattrocento; son influence est de celles dont l'histoire de l'art doit tenir compte, car, ainsi que le fait remarquer M. G. Mourey, après avoir passé en revue les personnalités les plus remarquables de l'école, elle s'exerça non seulement sur la peinture, mais sur tous les arts industriels.

Les deux autres monographies sont consacrées à deux artistes de l'école française du XIXe siècle, auxquels la récente exposition de la collection Chauchard a donné un regain d'actualité : Théodore Rousseau, un des maîtres de Fontainebleau qui ont le plus travaillé à accroître les ressources de la technique, a été fort bien compris et étudié par M. Dorbec; quant à Meissonier, porté aux nues par les uns, vitupéré par les autres, M. Léonce Bénédite a su lui garder sa part d'originalité et d'influence, sans dissimuler ses faiblesses et ses erreurs : c'est un grand mérite, pour un livre sur un artiste aussi rapproché de nous et aussi discuté, que la justesse et la mesure dans l'éloge. — E. D.

La Peinture en Belgique, par Fierens-Gevaert. **Les Primitifs flamands**. Tome III. — Bruxelles, G. Van Oest, in-fol.

Poursuivant son étude de la peinture flamande primitive, d'après les tableaux conservés dans les musées, les églises et les collections de son pays, M. Fierens-Gevaert aborde, avec les débuts du XVIe siècle, l'histoire du déclin de l'idéal gothique.

Jérôme Bosch, Quentin Metsys, Jean de Mabuse, Patinir, Henri Met de Bles, le Maître des demi-figures de femmes, Bernard van Orley, les van Coninxloo et les van

Clève lui servent d'exemples pour caractériser cette dernière phase de l'évolution commencée à la fin du siècle précédent avec Albert Bouts, Juste de Gand, Memline et Gérard David.

A l'aide d'excellentes reproductions, M. Fierens-Gevaert montre les progrès de l'italianisme et la pénétration du style nouveau dans les Flandres. L'accommodement n'empêche pas encore le génie flamand de conserver sa verve, et dans ces débuts du XVIe siècle, il est tel maître, comme Bosch, qui ne relève que du terroir, et tel autre, comme Bernard van Orley, portraitiste, peintre de retables, dessinateur de cartons de tapisseries et de vitraux, qui sut à merveille mettre les éléments étrangers au service de ses dons personnels. C'est à peine si l'on peut encore pressentir la décadence. — E. D.

Anciens tapis d'Orient, par W. Bode. — Paris, L. Hartala et F. Gittler, gr. in-8°, pl.

Depuis une quarantaine d'années que l'importation des « anciens tapis persans » a éveillé en Europe un intérêt de plus en plus vif pour ces productions orientales, les historiens d'art n'ont lentement et difficilement élucidé qu'une partie des questions qui concernent la fabrication et la chronologie des tapis d'Orient. Ils ont mis à profit tout à la fois l'étude philologique des inscriptions, l'examen comparé du style décoratif, l'étude des tapis représentés sur les anciens tableaux et les anciennes miniatures, et ils ont constaté, en dernière analyse, la fragilité des bases sur lesquelles ils édifiaient leur histoire.

M. Wilhelm Bode, avec l'autorité qui s'attache à son nom, a voulu établir l'état de la question en quelques pages précises, par malheur présentées dans une médiocre traduction française. Il étudie successivement les tapis persans, en soie, du XVIe et du XVIIe siècle, avec ou sans figures d'animaux ; puis les tapis de laine de la Perse et de l'Asie-Mineure, du XVe au XVIIIe siècle ; enfin, un certain nombre de tapis européens ayant subi l'influence orientale. Une centaine de planches accompagnent le texte : elles reproduisent des types de tapis à points noués appartenant aux collections publiques ou privées les plus célèbres.

L'auteur ne dissimule pas les lacunes inévitables de son historique, surtout pour les périodes antérieures au XIVe siècle ; du moins a-t-il fait preuve, dans son exposé et dans les parties plus complètes qui concernent les pièces relativement récentes, de la méthode critique la plus rigoureuse. — E. D.

Les Richesses d'art de la ville de Paris. Les Jardins et les squares, par Robert Hénard. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°, pl.

Ce livre n'est point ce que vous pensez, c'est-à-dire quelque chose comme une seconde mouture des *Promenades de Paris*, d'Alphand, ouvrage excellent au point de vue documentaire, soporifiquement administratif. Ouvrez-le au hasard, parcourez un chapitre, et vous n'en démordrez plus : je ne sais rien de plus attrayant que cette promenade dans les promenades de Paris.

Beau sujet, mais difficile à traiter. Il y fallait de la mesure, de l'érudition, de l'anecdote, voire de la poésie, et par-dessus tout un véritable « amour de son sujet ».

capable de donner du mouvement et de l'entrain à ces pérégrinations, qui eussent aussi bien pu devenir promptement fastidieuses.

M. Robert Hénard avait montré dans son histoire de *la Rue Saint-Honoré*, et il vient encore de montrer dans la *Revue* combien lui plaisent ces sortes d'évocations où la nature, l'art et l'histoire se rencontrent et se mêlent. Aussi s'est-il trouvé tout de suite à l'aise quand il a dû passer en revue les jardins et les squares de Paris, des plus illustres aux plus modestes, des plus vastes aux plus exigus, des plus luxuriants aux plus rabougris : il a fait la part de chacun avec beaucoup de tact et il a mis plus de goût encore à exprimer le caractère propre de ces divers îlots de verdure épars sur l'océan parisien. Et cela, joint à des souvenirs historiques et anecdotiques, à des listes de statues et de monuments, à des reproductions très heureusement choisies, tout cela fait un livre fort plaisant, sans cesser d'être sérieusement documenté et utilement instructif. — E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Pastels anglais (1750-1830)*, par R. M. M Sée. — Paris, Hachette, in-4°, 64 pl. dont 20 en coul., 60 fr.

— *Le Château de Versailles, l'histoire et l'art*, par E. Cazes. — Versailles, L. Bernard, in-8°, fig. et plans, 15 fr.

— *Le Scolture e gli stucchi di Giacomo Serpotta*, pubblicati per cura di Rocco Lentini, con la monografia dell'artista scritta da Ernesto Basile et con la prefazione di Corrado Ricci. — Torino, C. Crudo, in-4°, 65 pl., 60 fr.

— *Saint François d'Assise et Savonarole, inspirateurs de l'art italien*, par Georges Lafenestre. — Paris, Hachette, in-16, 3 fr. 50.

— *Étude pratique de la décoration polygonale arabe, recueil de modèles à l'usage des arts décoratifs*, par J. Collin. — Paris, librairie de « la Construction moderne », in-4°, 126 pl., 40 fr.

— *Graphique d'histoire de l'art*, par Joseph Gauthier. — Paris, Plon-Nourrit, in-8°, fig., 3 fr. 50

— *L'Art de notre temps, Chassériau*, Introduction par Henry Marcel. Notices par Jean Laran. — Paris, J. Gillequin, in-8°, pl., 3 fr. 50

— *L'Art français au temps de Louis XIV (1661-1690)*, par Henry Lemonnier. — Paris, Hachette, in-16, 35 pl., 3 fr. 50.

— *Nouvelle collection des classiques de l'art, Titien, l'œuvre du maître*. — Paris, Hachette, gr. in-8°, 284 fig., 12 fr.

— *Les Vignettes emblématiques sous la Révolution*, par Auguste Boppe et Raoul Bonnet. — Paris, Berger-Levrault, in-fol., fig.

— *Les Statues funéraires dans l'art grec*, par Maxime Collignon. — Paris, E. Leroux, in-4°, fig. et pl.

— *Les Portraits de Marie-Antoinette, étude d'iconographie critique*, par Albert Vuaflart et Henri Bourin. *II. La Dauphine, 1770-1774*. — Paris, A. Marty, in-4°, pl.

— *Histoire du château de Versailles*, par Pierre de Nolhac. *Versailles sous Louis XIV*, Tome Ier. — Paris, A. Marty, in-fol.

Le gérant : H. Denis.

PARIS — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROY.



LE GRECO. — LE FILS DU PEINTRE (?).

Détail de l'Enterrement du comte d'Orgaz. — Tolède, église San Tomás.

NOTES SUR LE GRECO

I

LES PORTRAITS DE FAMILLE



Le Louvre a été le premier musée du Greco. Huit tableaux du peintre mystérieux y furent exposés en 1838, au milieu de la mémorable collection espagnole du roi Louis-Philippe[1], que le baron Taylor venait de former avec les dépouilles des monastères supprimés, en dépensant un million[2]. Alors Madrid attendait encore l'ouverture du Musée de la Trinidad, asile promis aux tableaux sauvés du pillage révolutionnaire qui avait enrichi les boutiques des antiquaires, les galeries des étrangers et celles des infants d'Espagne : le Greco n'était représenté au Prado que par un seul portrait, *le Médecin*. A Paris, ses portraits et ses visions frappèrent moins les peintres que les noirceurs de Ribera, dont se souviendra Ribot[3]. Champfleury s'effare (seulement en 1847) devant « cette peinture qui a le délire, qui semble avoir le mors aux dents, cette peinture étrange et allongée qu'on jurerait une fresque de Bicêtre »[4]. Gautier attend le voyage

1. 402 toiles : la *Notice* publiée en 1838 catalogue 19 Velazquez, 26 Ribera, 81 Zurbaran. Elle a été rédigée par un connaisseur remarquable, dont il y aurait intérêt à savoir le nom.

2. Je dois ces détails précis à l'amitié de M. Léon Rosenthal, qui les mettra en œuvre prochainement dans un livre sur la peinture française au temps de Louis-Philippe.

3. Jules Breton, *Nos Peintres du siècle*, p. 175-176.

4. Indiqué par M. Rosenthal.

tra los montes de 1840 et Tolède pour découvrir ce qu'il y avait dans le Greco d' « inattendu et de chevauchant hors du possible ».

Après la mort du roi des Français, les tableaux espagnols qui l'avaient suivi dans l'exil furent vendus en 1853. Les plus précieux des Greco qui avaient passé par le Louvre restèrent en Angleterre, dans la collection de sir John Stirling, le grand connaisseur des arts de l'Espagne. D'autres s'égarèrent au loin : l'un d'eux se retrouve dans une galerie royale, à



Le Greco. — Une Famille espagnole.

Ancienne collection Govena, de Séville.

Budapest. Le grand *Crucifix avec deux donataires* cité dans la notice de 1838 est seul revenu au Louvre, après plus d'un demi-siècle d'absence : il y a retrouvé un tableau d'acquisition récente, le *Saint roi saint Ferdinand* ou *saint Louis*, ce dégénéré de haute lignée, si blafard dans son armure noire, et que l'on dirait peint par un Tintoret sans joie. Avec ces deux œuvres, importantes l'une et l'autre, nous sommes loin encore de la collection de Louis-Philippe. En 1908, Paris a possédé, pour quelques semaines, une petite salle du Greco dans le Salon d'Automne : de cette réunion hâtive de tableaux très inégaux et en partie suspects, il est resté

au moins l'hommage rendu par les irréguliers de la peinture moderne à un ancêtre d'avant-garde.



LE GRECO. — LE FILS DU PEINTRE, JORGE MANUEL

Musée de Séville.

Le nom de Dominikos Theotokopuli, ou plutôt son surnom, est maintenant familier à tous ceux qui cherchent dans l'art du passé la spontanéité d'un « impressionnisme », superficiel ou profond : ses toiles, fulgu-

rantes ou vêtues de deuil, sont pour les uns des taches, pour les autres des âmes. Le Grec de l'île de Crète qui se fit le peintre de Tolède, au temps de Philippe II et de sainte Thérèse, exerce sur les sensibilités les plus fines et les intelligences les plus rares de notre temps un prestige qui est aussi puissant que nouveau. M. Maurice Barrès célébrait Tolède en 1893, sans nommer le Greco, comme il nommait Leoni, le sculpteur italien, en traversant l'Escorial[1]. Il est revenu à la ville qui compte « parmi les choses les plus ardentes et les plus tristes du monde » : il lui a consacré quatre essais qui viennent de former un volume, où le Greco est campé au premier plan, comme le magicien qui garde « le secret de Tolède ». Ce secret, M. Barrès nous le révèle dans des descriptions que personne n'aura la témérité de refaire et dans un large et superbe portrait de l'ancienne Espagne, où l'incomparable psychologue des paysages historiques fait œuvre d'historien.

Le « Greco » de M. Barrès est accompagné d'une excellente biographie du peintre, dont M. Lafond s'est chargé, et qui précise les faits et les dates. L'un et l'autre ont tiré le plus grand parti du livre publié en 1908, à Madrid, par D. M. B. Cossio. Une connaissance des œuvres acquise par des voyages répétés à travers l'Europe, et jusqu'en Amérique, une méthode prudente et rigoureuse, un don exceptionnel d'analyste, enfin un art de composition qui achève de rendre aux tableaux leur vie propre dans l'ensemble d'un développement historique, tout est réuni dans l'œuvre du professeur qui a partagé sa vie de travail entre le peintre mort à Tolède il y a trois cents ans et l'Institution d'enseignement secondaire dont il a fait un centre de culture fécond pour l'avenir de l'Espagne[2].

M. Cossio a formé des disciples pour l'étude même du Greco. L'un d'eux, un beau nom castillan, D. Francisco de Borja de San Román y Fernandez, a publié en 1910 les résultats des recherches qu'il avait entreprises dans les archives de Tolède et qui ont formé, pour faire suite au long catalogue de tableaux dressé par M. Cossio, un très précieux recueil de documents[3].

1. *Un Amateur d'âmes*, reproduit dans le recueil *Du sang, de la volupté et de la mort*.

2. Des traductions, française, allemande et anglaise, qui vont paraître, achèveront de faire de l'œuvre de D. M. B. Cossio un livre « européen ».

3. *El Greco en Toledo, o nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Dominico Theotocopuli.* Madrid, V. Suarez, 1910.



Ces documents sont encore inconnus en France. Je suis heureux de pouvoir les mettre à profit, en présentant quelques observations assez longuement mûries au sujet d'un peintre dont l'œuvre impérieuse attire et se dérobe : miracle, folie, énigme.

Le fait le plus certain de la vie du Greco, et le mieux connu, en définitive, est le plus merveilleux : c'est l'odyssée de ce peintre, né au milieu du XVIe siècle dans l'île de Minos, alors vénitienne, qui va se joindre aux colonies grecques de Venise, gagne Rome, où il est l'hôte du palais Farnèse, et finit par s'établir au centre de la lointaine Ibérie, après avoir traversé au cabotage toute la Méditerranée, comme ces antiques navigateurs de Crète, qui, avant Homère, lançaient leurs nefs jusqu'aux Colonnes d'Hercule.

Quand le Greco est fixé à Tolède, vers 1575, les événements de sa vie se réduisent à rien. Ce grand voyageur ne va plus qu'à Madrid et à l'Escorial : encore n'en avons-nous pas la preuve écrite. Avant la date de sa mort, 7 avril 1614, les seules dates qui soient précisées par des documents sont celles de quelques tableaux. De la famille du Greco, on ne connaissait, avant la publication de D. F. de San Román, qu'un fils, Jorge Manuel Theotokopuli, qui fut peintre, lui aussi, sculpteur de retables, et architecte. Ce que les documents taisaient sur le peintre et sur les siens, les critiques ont tenté, avec plus ou moins de sérieux, de le découvrir dans la réunion des portraits qu'il a laissés et dont quelques-uns devaient être des portraits de famille.

Le jeune peintre, du musée de Séville, tenant palette et pinceau, a appartenu aux infants de Montpensier : il avait figuré dans la collection de Louis-Philippe. La notice de 1838 le donne, cela va sans dire, comme le portrait du Greco. M. Stirling a vu dans ce visage doux et fin de beaux traits helléniques. Peut-être n'a-t-il pas eu tort. Si ce portrait d'un homme de trente ans, que l'exécution, franche et rapide, classe, dans la carrière du Greco, vers 1600, ne peut être celui de l'auteur, il peut être le portrait de son fils Jorge Manuel [1]. Celui-ci accuse trente-deux ans en 1610, dans l'un des documents découverts par D. F. de San Román. Il était donc né en 1578, trois ans au plus après l'arrivée du Greco à Tolède.

1. M. Lafond est de cet avis, p. 178.

Un extraordinaire tableau du Greco, provenant, dit-on, de Tolède, qui a passé par une collection de Séville (celle de M. Goyena), et qui a disparu, il y a quelques années, est un portrait de famille complet, une petite scène d'intérieur, dont les photographies laissent reconnaître le caractère purement espagnol[1]. La jeune femme du milieu, qui, enveloppée d'une coiffe légère et dentelée, ancêtre de la mantille, travaille délicatement à une broderie au tambour, entre une vieille dame à lunettes, coiffée d'une guimpe plus sévère, et une *muchacha* qui file, n'est-ce pas l'épouse parfaite, selon Fray Luis de Leon, la « *Perfecta casada* »? « Duchesses et reines, filez le lin, travaillez la soie; distribuez la tâche journalière à vos femmes, et essayez-vous avec elles à ces travaux... Et que, pour ces mérites, vos maris, les ducs et les rois, vous apprécient et vous estiment[2]. » On aimerait à imaginer, avec M. Cossio et M. Barrès, que le Greco a estimé pour ces vertus ménagères la jolie brodeuse du tableau, et que, lorsque celui-ci sera retrouvé, nous aurons devant les yeux la femme du peintre, et aussi sa belle-mère. A côté de la vieille dame, un enfant semble faire ses premiers pas, soutenu par une seconde servante. Est-ce Jorge Manuel? Pour un tableau qui se placerait en 1580 au plus tard, l'œuvre paraît brossée bien hardiment : le chat posé sur un meuble est une silhouette diabolique. Mais il convient d'attendre, pour en dire plus, que le tableau ait reparu[3].

Près du jeune peintre, qui est aujourd'hui à Séville, on pouvait admirer, dans la collection de Louis-Philippe, le portrait d'une jeune femme, brune et fraiche, qui porte sur les épaules une ample étole d'une fourrure sans noblesse : de la chèvre blanche[4]. Ce portrait se trouve aujourd'hui à Londres, dans la collection de sir John Stirling Maxwell. La notice de 1838 l'appelait, sans plus hésiter que pour le jeune peintre, « la Fille du Greco ». M. Barrès lui a dédié une page d'une tendresse un peu précieuse : « La Fille du Greco

1. Cossio, pl. 112; Barrès-Lafond, p. 52. Dans ce dernier ouvrage le tableau est désigné comme ayant existé « anciennement dans la collection du marquis de la Vega Inclan ». Si je relève l'erreur, c'est qu'elle fait injure au gentilhomme qui a consacré sa fortune à honorer le Greco.

2. Je cite la charmante traduction que Mme J. Dieulafoy a donnée de ce livre familier du grand mystique (lib. Bloud).

3. Si, d'après sa facture, ce tableau peut être classé dans la dernière période de la vie du Greco, on aura quelque droit d'y reconnaître la famille de Jorge Manuel. Le fils du Greco se maria avec doña Alfonsa de los Morales, dont il eut un fils appelé Gabriel, en 1604 (San Roman, p. 24).

4. C'est celle que D. M. Cossio appelle trop pompeusement la dame à l'hermine (*la dama del armiño*).

est plus romanesque encore que Jorge Manuel. C'est elle, le petit page de l'enterrement du comte d'Orgaz; c'est elle, l'enfant Jésus qui chemine craintivement appuyé contre le saint Joseph (de l'église San José); c'est elle



LE GRECO.
LA MAITRESSE DU GRECO A L'AGE DE QUARANTE-CINQ ANS (?).
Tolède, collection du marquis de la Vega Inclan.

surtout, ce noble et grave portrait de jeune femme, qui fut vendu avec la collection du roi Louis-Philippe... Quel livre d'amour, si l'on recueillait les noms de tous ceux qui l'ont aimée! Le jeune Chassériau en fut épris. Mais, parmi les folies qu'elle a suscitées, la plus étonnante est encore celle

de l'érudit Buchon qui, dans son *Atlas de la Principauté française de Morée*, donne, entre deux croquis de forteresses franques, cette charmante figure comme un modèle du vrai type grec.

« On connaît les beaux yeux, l'ovale pur, le teint mat de la fille du Greco : mais, de sa voix et des sentiments de cette émouvante fiévreuse, rien ne nous est parvenu... »

Je ne me demanderai pas si, parmi les voix qui se sont tues, il n'en est pas qui méritent plus d'être regrettées que celle de cette jolie bouche. Quant au page, pourquoi chercher un travesti dans l'image de ce garçonnet, peint en 1586, alors qu'il est si facile de croire que le peintre a fait poser son fils, Jorge Manuel, alors âgé de huit ans ? Sa « sœur » est l'un des premiers portraits peints par le Greco, après son arrivée en Espagne, une œuvre soigneusement finie, et où les libertés de pinceau, dans le rendu de la fourrure, par exemple, ne dépassent pas celles du Tintoret. C'est même au peintre vénitien que le tableau, qui n'est pas signé, a été attribué par D. Aureliano de Beruete. Mais la tonalité est plus « froide » que celle d'un Tintoret et la jeune femme, admirée au temps de Louis-Philippe comme un modèle du type grec, est, par le maintien, comme par la coiffure, une Espagnole. Ce portrait féminin doit rester placé, dans l'histoire du Greco, à côté du portrait du sculpteur italien Pompeo Leoni, qui, après avoir, lui aussi, fait partie de la collection de Louis-Philippe et avoir été acquis par sir John Stirling, a passé en Écosse. Les deux portraits ont dû être peints entre 1575 et 1580. Alors, le Greco n'était pas d'âge à avoir une fille de vingt ans. Il est bien probable d'ailleurs qu'il n'a jamais eu de fille : Jorge Manuel est donné dans les divers documents qui le concernent comme un fils unique.

Qui donc était cette jeune femme à la fourrure blanche, l'un des très rares portraits de femme qu'a peints le Greco, le premier certainement après l'arrivée du peintre en Espagne ? Un nom vient sous ma plume : celui que D. F. de San Román vient de nous révéler et qui laisse deviner le roman du Greco.

Dans le pouvoir que le Greco, avant de mourir, donna à son fils pour faire testament en son nom, le vieux peintre nomme la mère de Jorge Manuel en ces termes : « Jorge Manuel Teotokopuli, mon fils et celui de Doña Geronima de las Cuebas. » Il n'ajoute pas la formule de rigueur :

« ma femme, *mi mujer* ». D. F. de San Román en a conclu, et la conclusion est inattaquable, que Jorge Manuel était né hors du mariage. Or il est né en 1578, ce fils de l'amour. Sa mère, n'est-ce pas la jeune femme que le peintre, jeune encore, peignit avec des soins si précieux, peu de temps avant ou après la naissance de son fils? La dame à la fourrure blanche est bien, à ce qu'il semble, le modèle de l'une des Marie de *l'Espolio* et de *la Véronique* peinte pour Santo Domingo el Antiguo vers 1580 [1]. Un argument plus sérieux est donné par un second portrait de femme, qui appartient à la dernière manière du Greco, aussi manifestement que l'autre à la première. Le marquis de la Vega Inclan a placé ce portrait à Tolède, dans le petit musée du Greco, dont il est le créateur. C'est bien la dame à la fourrure blanche, qui a repris la même pose, mais plus vieille de vingt-cinq ans, plus sévèrement voilée, les pommettes plus saillantes, les joues plus creuses, la bouche élargie, les yeux attristés et comme éteints. On peut écrire au bas de ces deux portraits le même nom. Sera-ce Doña Geronima de las Cuebas? Je le propose, avec le regret que M. Barrès, qui a prêté un moment de vie à la « fille du Greco », ombre charmante et vaine, n'ait pas songé à la femme que le peintre avait aimée et qui vieillit près de lui, mais non peut-être sous le toit qui abritait leur fils. Doña Geronima, la maîtresse du Greco, représente ici l'humble vraisemblance, en attendant la vérité, plus humaine et plus émouvante que nos rêves.

Le portrait même du Greco, sommes-nous certains de le posséder? On a cru le retrouver à travers son œuvre et le voir comme de plus près, et peint au miroir, dans un portrait d'homme à mine longue et à barbe grise que possède D. Aureliano de Beruete et que D. Salvador Sanpere y Miguel a publié le premier comme le portrait du Greco par lui-même. M. Barrès, plus que M. Cossio, se montre affirmatif [2]. « Est-il le centurion du *Partage de la tunique*, et le saint Joseph de la *Sainte Famille* du Prado?

1. Cossio, pl. 34. Cf. pl. 27.

2. M. Barrès se demande d'abord : « Faut-il le reconnaître aux côtés de Michel-Ange, de Titien et de Clovio, dans les *Marchands du Temple* (Londres, Earl of Yarborough)? Ici le doute n'est pas possible : le quatrième personnage est simplement Raphaël (voir sur ce point l'étude de C. Justi, *die Anfänge des Greco*, reprise dans les *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, Berlin, 1908, II, 216-217, où l'auteur s'est corrigé lui-même). »

L'avons-nous dans sa grave maturité, parmi les seigneurs qui rendent les derniers devoirs au comte d'Orgaz ? Est-ce vraiment son visage de songeur émacié que possède M. de Beruete ? Je l'admets... »



Le Greco. — Portrait d'inconnu.
Madrid, collection de D. Aureliano de Beruete.

Je me méfie. Le portrait de la collection de Beruete, coupé en buste, et dont on voit la houppelande fourrée, n'est pas désigné comme un portrait de peintre par la palette et le pinceau que tient le jeune homme du

musée de Séville, ni comme un portrait de savant par le livre sur lequel s'appuie *le Médecin* du Prado. Peut-être les artistes et les critiques ont-ils vénéré de confiance dans l'effigie de cet homme « tout de finesse, de nervosité..., ennobli de rêverie religieuse », quelque rusé marchand ou apothicaire. Nous n'en saurons jamais plus, il faut le craindre. Le document qui aurait pu donner la clef des problèmes multiples que nous posent les portraits du Greco vient de nous être livré par D. F. de San Roman : c'est l'inventaire des biens du peintre, écrit de la main même de son fils, Jorge Manuel. L'artiste qui avait tant travaillé et beaucoup dépensé, dit-on, « pour l'ostentation de sa maison », mourut pauvre et endetté. Son unique trésor, c'était, avec une vraie bibliothèque de lettré et quelques tableaux inachevés, les esquisses ou réductions de presque tous ses tableaux, qu'il avait conservées pour lui en miniatures et dont Pacheco, le beau-père de Velazquez, vit la réunion complète chez le vieux peintre de Tolède, en 1611[1]. L'inventaire donne la liste, très explicite pour l'indication des sujets. C'est une des plus belles pièces d'archives dont un chercheur ait enrichi l'histoire de l'art. Mais, sur la centaine de petites toiles qui sont énumérées, pas un portrait en réduction; parmi les toiles plus grandes, pas un des portraits de famille que l'on pouvait s'attendre à trouver dans la maison du peintre. Étaient-ils déjà tous, y compris peut-être la dame à la fourrure blanche et le « jeune peintre », dans la maison du fils, Jorge Manuel? On peut le supposer. Du moins, la déception est amère pour les curieux de noms à mettre sur un cadre : les voici renvoyés sans recours devant les tableaux. En les interrogeant, ils pourront faire des découvertes sur la technique et l'art du peintre, et même, si l'on veut, sur le tempérament, les penchants, les sentiments des modèles inconnus. Il n'y a qu'une chose que, sans l'aide d'un premier témoignage écrit ou d'un signe nettement lisible, nul ne fera dire à un portrait : c'est son nom.

E. BERTAUX

(A suivre.)

1. « Los originales de todo cuanto habia pintado durante su vida, los cuales conservaba en lienzo pequeños. »

HOMME A CHEVAL

LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE M. A. GUMERY

Rarement, le bon peintre Adolphe Gumery a été mieux inspiré que par les scènes rapportées de Camargue, dont il a montré les plus saisissantes aux derniers Salons. Pendant les séjours qu'il fait dans ce pays où le décor, le costume, la lumière, les mœurs sont autant d'attraits pour un artiste, il ne consacre pas seulement ses études peintes et ses dessins à l'étrange population de Gitanes campée autour des Saintes-Maries-de-la-Mer; il se plaît aussi à parcourir les vastes solitudes camarguaises, où l'on ne rencontre guère d'autres êtres vivants que les « gardians » de taureaux et leurs « manades ».

C'est précisément un de ces « gardians » que M. Gumery a retrouvé dans un des plus vivants croquis de ses carnets de voyage, et dont il a reporté la fière silhouette sur la pierre lithographique, à l'intention des lecteurs de la *Revue*. La pique en main, les pieds chaussés de larges étriers, l'homme chevauche une haquenée blanche et pousse à travers un bras du Rhône le troupeau de bœufs aux cornes aiguës, que l'on attend sans doute aux Saintes-Maries pour quelqu'une de ces « ferrades » ou courses villageoises, si goûtées dans tout le Midi.

Ourrias n'était pas autrement équipé, — le sauvage Ourrias dont Mistral a tracé ce portrait : « ... Au grand soleil, sous les frimas, sous les battements des pluies diluviennes, seul avec ses vaches, Ourrias passait toute l'année. Né dans le troupeau, élevé avec les bœufs, des bœufs il avait la structure, et l'œil sauvage, et la noirceur, et l'air revêche, et l'âme dure... » Mais celui-ci ne paraît pas avoir l'âme aussi dure que le rival de Vincent, et demain, quand il se rendra à la fête, il portera en croupe sa « gardianette » jolie et pimpante, — une de celles dont on a dit : *Li gardianeto — Tant lougiereto — Trepasson li plano a chivau — Eme lis alo dou mistrau...*

É. D.

HOMME A CHEVAL

Lithographie originale de M. A. GUMERY

 Imp. Duchatel.



LOUIS-OSCAR ROTY



A. PATEY. — PLAQUETTE DE ROTY.

Né à Paris le 11 juin 1846, Louis-Oscar Roty est mort le 23 mars dernier, dans sa soixante-cinquième année, succombant à une longue et douloureuse maladie. A deux ans de distance, il suit dans la tombe Jules Chaplain qui, lui aussi, fut enlevé prématurément. Comme on l'a souvent remarqué, ces deux noms, — Chaplain et Roty, — associés déjà par le cours parallèle de leur tranquille et brillante carrière, ainsi que dans l'admiration de nos contemporains, demeureront unis dans l'histoire de l'art moderne. A eux deux, ils personnifient une époque, une Renaissance, une floraison nouvelle, dans un genre artistique dont les productions jouissent du privilège de pouvoir se répandre en exemplaires multipliés sans cesser d'être des œuvres originales. Leur renommée qui, à cause de cela, a atteint jusqu'à la popularité, est durable et de bon aloi; on ne nommera pas l'un sans l'autre, en tête de l'imposant cortège de leurs élèves et de leurs émules.

C'est ainsi que, dans notre étude sur Chaplain[1] qui venait de mourir, nous avons pu, déjà, parler de Roty comme d'un autre chef d'école dont la course dans l'arène était finie pour jamais : il était à présumer, dès ce temps, qu'il ne reprendrait plus le crayon et l'ébauchoir qu'une impitoyable

1. Voir la *Revue*, année 1910, t. XXVII, p. 109.

maladie l'avait forcé de laisser tomber. L'Exposition internationale de Bruxelles, en 1910, où Mme Roty avait envoyé un grand nombre des plus belles créations de son mari, fut pour le grand artiste une exposition presque posthume ; elle prit, du moins, le caractère d'une splendide apothéose. Les étrangers de tous pays furent unanimes à rendre hommage à l'éclatante supériorité de l'école des médailleurs français sur les écoles des autres nations, et ce triomphe, ce furent les œuvres de Roty qui nous l'assurèrent.

Parisien d'origine, d'éducation, de goût et d'esprit, Roty l'était également par la distinction de sa physionomie : figure ovale, fine moustache, front découvert, l'œil bienveillant, observateur et spirituel, toute sa personne, plutôt chétive, réfléchissait l'exquise délicatesse de son art. Roty formait un frappant contraste avec l'aspect de paysan normand qu'avait toujours conservé Chaplain, trapu, au visage large, aux épaules carrées, à la grosse et dure moustache, aux rides accentuées, à l'œil pénétrant et acéré. Quelque chose de ce double tempérament perce à travers l'ensemble des œuvres de chacun des deux maîtres médailleurs.



Médaille des agents de change.

Dès son enfance, Roty se révéla dessinateur ; il eut, ainsi que Chaplain, la bonne fortune d'être dirigé par des maîtres intelligents qui encouragèrent ses goûts et ses aptitudes naturelles. Puis, il crayonna et dessina pendant des années, sous la direction de Lecoq de Boisbaudran : il se destinait alors à la peinture. Bientôt, son esprit curieux de genres divers lui inspira d'essayer du modelage, de la sculpture, et il entra dans l'atelier d'Augustin Dumont. Pisanello aussi fut peintre, sculpteur et médailleur, et il signe curieusement ses médailles : *Opus Pisani pictoris*. Mais si Roty parut hésiter au carrefour des routes multiples qui conduisent à la renommée, ce ne fut pas pour bien longtemps, et il s'engagea, un jour, sans esprit de retour, dans la voie fortunée qu'il ne devait plus quitter. Je ne connais, comme ouvrages de sculpture dus à Roty, que deux bas-reliefs, *la Peinture* et *la Musique*, placés en tympans de fenêtres à l'Hôtel de Ville de Paris.

En 1873, Roty se fit remarquer par un modèle de médaille, l'*Amour piqué*, interprétation de l'ode d'Anacréon, qu'il exposa au Salon et pour laquelle il obtint une récompense : l'artiste avait déjà vingt-sept ans. Cette médaille devait, quelque vingt ans plus tard, inspirer un sculpteur de talent, Jean Frère, qui en fit un marbre ; Frère est mort jeune encore, et la remarquable statue qu'il exécuta est aujourd'hui au musée de Cambrai. Pour son *Berger visitant le champ de bataille des Thermopyles*, gravé sur coin d'acier, Roty obtint, en 1875, le premier grand prix de Rome. L'avenir s'ouvrait enfin devant notre artiste : il partit plein de joie et d'espé-



PLAQUETTE DU DOCTEUR LÉON GOSSELIN

rance pour l'Italie où il séjourna trois années qu'il employa à observer, à dessiner, à modeler, à copier sans relâche, assouplissant et mûrissant de plus en plus son talent à l'école des maîtres inimitables. Difficile pour lui-même et comprenant qu'il faut rester longtemps disciple pour mériter, un jour, d'être salué du nom de maître, il composa avec goût et délicatesse, mais dans la donnée traditionnelle, des sujets classiques et sans originalité : *Vénus embrassant l'Amour ;* une figure allégorique de *la Peinture ;* une *jeune femme grecque à sa toilette ; Vulcain présentant à Minerve un bouclier qu'il vient de forger ;* quelques portraits. Une telle nomenclature nous reporte aux sujets traités surabondamment dans les siècles passés, au début de leur carrière, par les Jacques Guay, les Pichler, les

Duvivier, les Jeuffroy, les Tiolier, les Simon, en un mot par tous les artistes qui ont marqué en leur temps, parce qu'il n'est, sans doute, pas d'autre méthode que celle de l'imitation des classiques pour inculquer aux talents individuels les lois imprescriptibles et inéluctables du Beau dans tous les genres. Sous les doigts habiles de Roty, ces compositions révèlent un dessinateur exquis, un modeleur dont la finesse méticuleuse, à force de scrupule et de conscience, s'allie à l'expérience technique, mais qui reste timide encore : il semble attendre l'occasion pour dégager sa personnalité.

La première médaille qui fut demandée à Roty après son retour de



Médaille de sainte Geneviève.

la Villa Médicis, en 1879, est celle des ouvriers typographes de l'imprimerie Chaix : le type en est la reproduction de la statue de Gutenberg de Calmels, entourée d'une légende en caractères gothiques. Rien, ici encore, de particulièrement original, point de hardiesse. Mais l'année suivante, en 1880, Roty, en quête de nouveauté, eut, pour la première fois, l'idée ingénieuse de donner à un portrait de jeune fille (*Jeanne*), qu'il avait à exécuter sur métal, non plus la forme ordinaire de médaille circulaire, mais celle de plaquette rectangulaire, suivant une mode de la Renaissance italienne, qui, tombée assez vite en désuétude, n'avait pas encore été renouvelée. Cette substitution, si simple pourtant, de la forme rectangulaire à la forme ronde, fut comme une révélation. Signalée et bien accueillie, elle souligna en quelque sorte le talent de l'artiste ; c'était le trait de lumière projeté sur l'œuvre ; c'était surtout le génie affranchi d'une formule d'ingé-

nieur et cessant d'être encerclé, emprisonné comme l'aigle dans une cage ; prenant enfin son libre essor, en appropriant son cadre et l'élargissant à sa fantaisie : on sait combien souvent, depuis lors, la forme de plaquette a été adoptée par la plupart des médailleurs et goûtée du public.

C'est ainsi que l'année 1880 apparaît comme décisive dans la carrière de Roty et aussi dans l'évolution de l'art de la médaille. Tout de suite, les encouragements et les commandes arrivèrent en foule à l'artiste qui



Plaquette des funérailles du président Carnot.

exécuta sans désemparer, à la même époque, les médailles du vicomte Henry Delaborde, de A. Brongniart, de Mme Roty, et la médaille du canal de Panama. A partir de cette époque, pendant vingt-six ans, l'œuvre de Roty se compose d'une succession de chefs-d'œuvre dans lesquels la délicatesse et la grâce, l'exactitude et la finesse d'expression dans le portrait, le goût et l'originalité dans l'invention et la disposition des scènes allégoriques se combinent et s'allient harmonieusement en un demi-relief où jamais rien n'est heurté et qui semble provoquer la caresse d'une douce lumière.

Roty sut, avec Chaplain, ramener à la médaille l'attention et la faveur du public, qui depuis longtemps, et non sans raison, s'en étaient tout à fait détournées, en dépit des belles œuvres des Ponscarme, des Chapu, des Degeorge. Ils forcèrent l'admiration, et l'on ne pourra jamais dire — ce qui a été souvent trop vrai pour d'autres maîtres — que leur talent fut méconnu de leur vivant. Ils eurent la satisfaction de jouir de leur succès : leur carrière fut remplie de belles œuvres et de l'orgueil d'un légitime triomphe.

Ce fut pour Roty un premier couronnement de son talent, lorsqu'en 1888, il vint prendre place à l'Institut, à côté de Chaplain : jusqu'à ce moment, la gravure en médailles n'avait été représentée à l'Académie des Beaux-Arts que par un seul artiste. Chaplain occupait ce fauteuil magistral; sur son initiative et grâce à ses démarches, un deuxième siège fut attribué à la gravure en médailles et donné à Roty. Ce changement exceptionnel dans la tradition académique honore autant l'artiste qui le provoqua que celui en faveur de qui il a été accompli.

Une nouvelle gloire attendait Roty, dès l'année suivante : on lui décerna un grand prix à l'Exposition universelle de 1889. On a tant célébré les admirables portraits de Roty qu'énumérer seulement les plus appréciés serait tomber dans des redites et paraître vouloir faire connaître des œuvres que tout le monde a depuis longtemps applaudies. Je n'ai rien d'inédit ou de méconnu à signaler, nul jugement à rectifier, aucune protestation à formuler contre un engouement qui eût pu n'être que passager. Revoyez les portraits de Léon Gosselin, de Pasteur, d'Henry Lozé, d'Henri Bouley, de L.-A. Collin, de sir John Pope Hennessy, de Duplessis, de Piet Lataudrie, de Chevreul, de trente autres : comme au premier jour, vous y reconnaîtrez les mêmes qualités de vérité et de distinction, de finesse et d'esprit, de vie intense et de chaleur répandues dans tous les détails de la physionomie, d'harmonie dans la pose, de naturelle élégance dans l'arrangement du costume. Tous font plaisir à contempler dans leur encadrement de lettres arrondies et aux contours atténués, légères et bien proportionnées, tout en demeurant très lisibles. Les portraits de Pasteur et de Chevreul seront admirés aussi longtemps que vivra le culte de l'art; ils suffiraient à immortaliser leur auteur. Chaplain n'a pas surpassé ces chefs-d'œuvre, lui qui, pourtant, en général, l'emporte sur Roty, dans le



1.



2.



3.



4.



5.



6.

Médailles et Plaquettes.

1 et 2. École française d'Athènes. — 3. Exposition de Rouen. — 4. Banque de France (revers). 5 et 6. Compagnie Paris-Lyon-Méditerranée.

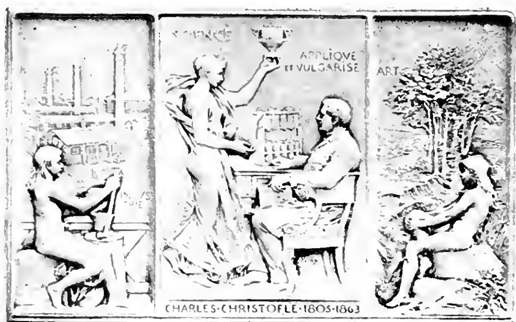
portrait, au moins en ce qui est des qualités de fermeté, de vigueur et de puissance expressive.

Dans les compositions des revers, Roty est plus délicat, plus imaginatif, plus poétique que Chaplain.

Tous deux, certes, ont compris que le champ de la médaille doit être équilibré et rempli par un habile groupement des figures, sans subterfuge ou accessoire parasite inventé — comme les chevilles dans la versification — pour combler un vide et dissimuler la pauvreté ou la disposition défectueuse du sujet. Mais tandis que Chaplain, suivant la méthode de la sculpture en bas-relief, agrandit la scène et couvre le champ de la médaille par des figures de premier plan, ainsi que le faisaient les artistes de la Renaissance, Roty, au contraire, s'est attaché à composer de véritables tableaux de genre dans ses revers, et son originalité dans cette conception constitue une innovation dont on n'a peut-être pas assez fait ressortir les difficultés et le mérite. Il fallait sa science technique, tout le soin qu'il sait apporter aux plus minuscules détails sans nuire à l'ensemble et au sujet principal, une expérience, fruit de centaines d'essais répétés, pour réussir dans l'atténuation graduelle des reliefs du fond et introduire par là la perspective et des scènes d'arrière-plan dans la gravure sur métal comme sur une toile. L'habileté du maître a ainsi triomphé d'un défaut général et caractéristique de l'art dans la médaille au XIX[e] siècle : c'est la nudité plate et rigide du champ sur lequel les figures étaient appliquées sans ménagement ni transition. Roty a eu la hardiesse de composer de petits tableaux métalliques dans lesquels le sujet principal s'enlève sur un fond où circulent l'air, la lumière et la vie de la nature jusqu'à l'horizon lointain ; tels de ses revers rappellent, à ce point de vue, les gracieuses compositions des miniaturistes du XV[e] siècle ou les peintures des primitifs de la Renaissance italienne. Je n'en citerai pour preuve démonstrative que la charmante plaquette de l'Exposition de Rouen, à la légende *Normannia nutrix*, qui déroule à nos regards un paysage normand avec ses champs en culture, ses pâturages et le moelleux horizon de ses collines boisées ; ou encore, cette autre plaquette *In labore quies*, où Roty a voulu représenter une jeune fille assise et lisant, tandis que le fond est une scène champêtre d'une gaîté printanière. N'est-ce pas aussi un chef-d'œuvre de perspective et de mystérieuse évocation que ce

revers si impressionnant de la plaquette des funérailles du Président Carnot ?

Cette nouveauté de Roty, qui séduisit le public, devait tenter les





Plaquette du cinquantième anniversaire de la fondation de la Maison Christofle.

imitateurs ; mais le genre est de ceux qui ne supportent pas la médiocrité. Parmi les artistes qui ont essayé de suivre le maître dans cette voie, la plupart sont si souvent demeurés pitoyables que certains critiques ont cru pouvoir ériger en principe que le champ d'une médaille ne doit pas

être traité comme un tableau ; il est de l'essence même de cet art, prétendent-ils, d'en bannir les perspectives, les arrière-plans, les lointains horizons. Les compositions de Roty que j'ai citées s'élèvent contre la rigueur de cette théorie en démontrant que, là encore, il a su s'affranchir des entraves de la tradition et des préjugés de l'école : d'ailleurs, toutes les innovations, quelles qu'elles soient, n'ont-elles pas droit de cité quand c'est le génie qui les impose au goût public ?

C'est aussi dans la composition générale des sujets de revers qu'éclatent la supériorité de Roty, la fécondité de son imagination aussi bien que la délicatesse et la sensibilité de son talent. Sur la médaille du président Carnot, les porteuses du cercueil qui s'avancent endeuillées, s'acheminant mystérieusement vers le Panthéon qu'on aperçoit dans le lointain, forment une scène des plus simples et pourtant de l'effet le plus saisissant : cette alliance du symbolisme et de la réalité est une conception heureuse autant qu'originale. Les médailles de la Banque de France, de la Chambre de Commerce, de l'Avancement des sciences, de l'Inauguration des prisons de Fresnes, des Chemins de fer de l'Est-Algérien, de la Compagnie Paris-Lyon-Méditerranée, de l'École française d'Athènes, de l'Exposition universelle de 1900 et vingt autres, nous montrent à l'envi l'infatigable artiste toujours heureusement inspiré dans l'invention de ses allégories. Nulle uniformité dans ces compositions, toutes si simples et si élégamment rythmées ; nulle monotonie, nulle répétition dans les gestes de ces personnages, assis ou debout, symboliques ou réels, bien qu'on retrouve partout la touche du même maître.



Plaquette de Pasteur.

C'est la note tendre et délicate, toujours nuancée de poétique rêverie, qui caractérise ces femmes au profil juvénile, à l'œil enfoncé et vif, aux attaches du nez un peu fortes, à la grecque, aux joues pleines, au menton plutôt petit, aux cheveux lissés et retroussés en chignon, aux draperies

amples et chastes. Aimables et graves, à égale distance de la mélancolie et de la mièvrerie, ces élégantes, avec leur air de jeunesse réfléchie, rappellent les statuettes de Tanagre : leur grâce délicieuse attire en même temps qu'elle inspire le respect. Roty a réussi à rendre aimable celle-là même qui représente la Police, au revers de la médaille de M. Lozé, bien que sa consigne soit : *Regarde, écoute, veille !* Combien plus énergiques, plus robustes, d'allure plus décidée, parfois théâtrale, sont les femmes de Chaplain ! Celles de Roty ont à peine vingt-cinq ans ; celles de Chaplain ont dépassé la trentaine et le laissent voir. L'enfant, dans les œuvres de



MÉDAILLE DE JEANNE D'ARC.

Roty, a en partage la grâce souriante et la naïveté ; il annonce plus de virilité chez Chaplain.

Dans les dessins de Roty, on admire l'impeccable proportion du corps humain, l'attache bien proportionnée et naturelle du cou et des bras, le modelé du torse, aussi bien que l'art des draperies si amples et si souples, laissant deviner le corps et ses mouvements sans pourtant l'enserrer étroitement : ici encore on songe aux Tanagréennes !

Les médailles religieuses de Roty ont un incontestable parfum de piété et de mysticisme : ses Vierges, sa sainte Geneviève, sa Jeanne d'Arc sont déjà classiques, pour ainsi dire, et il est à souhaiter qu'elles deviennent populaires et prennent la place des mièvreries ou des hideurs qu'on vend dans tous les lieux de pèlerinage, au grand dam de l'éducation artistique des foules. C'est la douceur, la sensibilité et la tendresse que Roty a su admirablement traduire dans ses médailles de baptême et de mariage

Semper, dans celle qu'il a intitulée *Maternité* et, en général, dans celles qui se rapportent à des membres de sa famille. On sent que l'artiste les a composées avec son cœur et que son âme s'est incarnée tout entière dans l'ouvrage de ses doigts.

Roty a abordé aussi avec une souveraine maîtrise le genre réaliste. Sa plus belle plaquette en ce genre est celle de la maison Christofle. Les intérieurs d'usine et d'atelier, les ouvriers occupés à des travaux d'argenture et d'orfèvrerie, qu'il nous donne, avec sa finesse et sa science du dessin, comme des études prises sur le vif dans la vie contemporaine, n'ont eu que le tort, par leur légitime succès, de provoquer des imitateurs qui, en général, n'ont guère su que transposer sur métal des instantanés photographiques.

Chose curieuse, Chaplain et Roty se signalent tous deux en ce que ni l'un ni l'autre n'ont fait figurer — s'il y a des exceptions, elles sont bien rares — les animaux dans leurs compositions : c'est doublement dommage, car il eût été intéressant de les comparer l'un à l'autre en tant qu'animaliers. En revanche, tous deux furent chargés, avec Daniel Dupuis, d'exécuter les modèles de nos nouvelles monnaies. Après les dithyrambes entonnés en l'honneur de ces pièces, je crains d'être mal venu à formuler quelques critiques. Pourtant il semble, à présent, que l'expérience quotidienne démontre avec évidence l'erreur qu'on a commise. Il faut avoir le courage de le dire : supportables sans doute comme œuvres d'art, ces pièces sont déplorables au point de vue pratique. Prenez le *sou* de Daniel Dupuis : le sujet en est confus, l'absence de relief est telle qu'un sou neuf de Dupuis est moins lisible qu'un sou de Barre tout usé, portant le millésime de 1854. Mais restons dans l'étude de la pièce de Roty : non seulement elle présente les mêmes inconvénients dans l'usage; mais comment est-il possible, en vérité, qu'on ait accueilli ce misérable revers de nos monnaies d'argent, qui n'a pour tout emblème qu'une branche de laurier placée de biais ? Eh quoi ! un peuple aussi ancien que le nôtre, au prestigieux passé, n'a-t-il pu trouver dans l'arsenal de ses gloires un emblème national à placer sur ses espèces circulantes ? Ce n'est pas l'artiste, sans doute, qu'il faut incriminer : c'est la politique et l'esprit de parti qui eussent banni, par exemple, une Jeanne d'Arc ou un Napoléon.

Tournons-nous du côté de la Semeuse. Ici, c'est l'artiste qui est en

cause. Oui, on l'a répété à satiété, la Semeuse est une figure bien lancée, énergique, semant à peu près comme si elle assénait un coup de poing, la chevelure emportée par un vent violent qui gonfle aussi ses vêtements. Seulement, au point de vue naturel, je me demande ce que devient sa semence, ainsi lancée à contre-vent. Je vous défie bien de me montrer à la campagne un semeur ainsi cambré, luttant follement contre la rafale qui emporterait sa semence bien loin du sillon qu'il veut féconder. Non seulement il y a là une faute contre la nature, quelque habile que soit le dessin, mais la composition générale du type est elle-même critiquable au point de vue esthétique. J'ai loué tout-à-l'heure sans réserve l'habileté de Roty à meubler le champ de ses médailles et plaquettes de paysages vus dans le lointain, derrière la figure principale dont ces petites scènes contribuent à faire ressortir le relief. Mais ce qui convient à la médaille peut être hors de saison dans le type d'une monnaie. En effet, la Semeuse, grande, élancée, superbe, coupe le champ en deux parties comme une ligne verticale, laissant à nu, à sa droite et à sa gauche, une grande partie du champ. Roty avait le goût trop affiné et trop sûr pour ne pas se rendre compte de ce défaut dont vous ne trouverez jamais d'exemple dans les belles médailles grecques. Pour pallier à cet inconvénient, Roty a imaginé, à l'arrière-plan, un horizon formant paysage et marqué par une ligne qui coupe tout le champ au niveau des cuisses de la Semeuse, et puis, derrière cette ligne, un soleil levant. Voyez ce que devient ce fond de paysage sur les pièces qui ont un tant soit peu circulé, cette ligne horizontale qui semble un défaut accidentel de fabrication, ces légendes imperceptibles, ce champ creusé en cuvette! Un



In Labore quies.

semblable arrangement peut convenir à une médaille, à un jeton, mais non point à une monnaie destinée à la circulation quotidienne. A celle-ci il faut d'autres qualités dans lesquelles, j'en conviens, ne domine peut-être pas le côté artistique; avant tout, elle doit être lisible, bien frappée, bien plate, le type et les légendes à arêtes vives et non arrondies; il faut bannir toute complication et surcharge dans le symbolisme et les attributs des figures. Nos nouvelles monnaies n'ont aucune de ces qualités indiquées par l'expérience, et voilà pourquoi elles dureront moins longtemps dans l'usage que celles, moins artistiques, auxquelles on les a voulu substituer.

Mais la gravure des modèles de nos monnaies n'est qu'un épisode secondaire dans la carrière artistique de Daniel Dupuis, de Chaplain et de Roty. S'il est vrai que l'ensemble de l'œuvre de ces grands artistes et de quelques-uns de leurs émules constituera, dans l'histoire de l'art du médailleur, la plus belle des périodes depuis la Renaissance italienne, on peut aussi affirmer que le nom de Roty, au milieu de tous ces maîtres, sera toujours cité comme celui du plus délicat et du plus suave d'entre eux, du mieux doué des facultés émotives et captivantes.

E. BABELON



MATERNITE.

LES VITRAUX DE LA RÉGION LYONNAISE



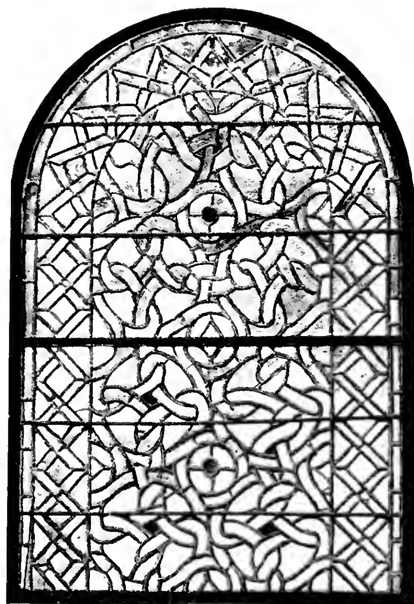
L. Bégule

MÉDAILLON
DE LA ROSE DU TRANSEPT MÉRIDIONAL
DE LA CATHÉDRALE DE LYON.
XIIIe siècle.

Dans les traités généraux consacrés à l'étude de l'art français, la vallée du Rhône n'occupe pas toute la place à laquelle elle aurait droit. Le prodigieux développement de l'architecture gothique dans le nord de la France à partir du milieu du XIIe siècle a contribué à faire un peu oublier l'intérêt, pourtant si exceptionnel, que présente cette région.

C'est elle qui la première connut la civilisation romaine, et qui pendant plusieurs siècles fut non seulement la province la plus riche des Gaules, mais une des plus importantes de l'Empire romain. La première, elle connut le christianisme, et ce fut un évêque de Vienne, saint Avit, qui, en donnant pour femme à Clovis une princesse burgonde chrétienne, lui attribua en même temps le royaume des Gaules. C'est dans la vallée du Rhône que l'on trouve les principaux monuments des premiers temps chrétiens : Saint-Pierre de Vienne, Saint-Laurent de Grenoble, l'Abbaye de Saint-Gilles, le chef-d'œuvre de l'art roman en France.

Pendant la période gothique, l'architecture y est encore digne d'être étudiée attentivement en raison de ses caractères particuliers, de certains traits qui rapprochent l'art du midi de la France de l'art italien ; la présence de la Papauté à Avignon pendant près d'un siècle contribua, d'ailleurs, à unir plus étroitement à l'Italie la vallée du Rhône qui se trouva ainsi toute préparée à accueillir les nouveautés de la Renaissance italienne.



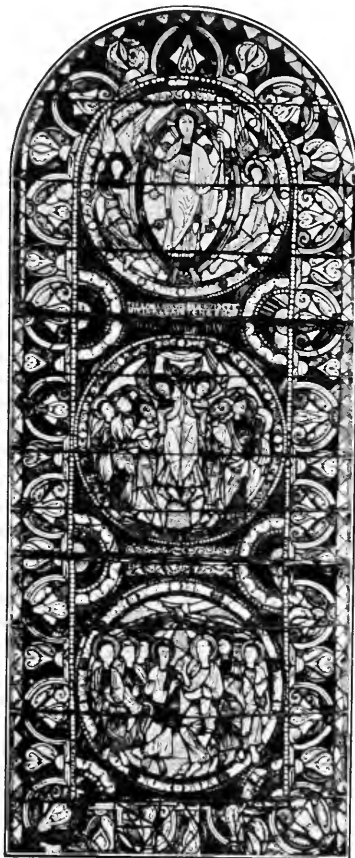
Cl. L. Bégule.

VITRAIL CISTERCIEN, XIIe SIÈCLE.
Église de La Bénisson-Dieu.

Je voudrais aujourd'hui, m'appuyant sur le beau livre de M. Lucien Bégule[1], étudier une des formes de cet art, le vitrail. Remarquons tout d'abord que le vitrail est essentiellement l'œuvre des pays du Nord, le produit le plus pur de la pensée gothique, et que, dans le Midi, il ne trouve pas des conditions aussi favorables à son développement. Les méridionaux, Français du Sud ou Italiens, en conservant les murs comme base fondamentale de leurs constructions, conservent par cela même la fresque comme élément essentiel de décoration et d'expression. Dans le gothique, au contraire, tout l'effort consiste à augmenter le nombre et la dimension des fenêtres, et le vitrail prend ainsi une importance qu'il n'a dans aucun autre système architectural. Du moins, si les vitraux sont moins nombreux dans le Midi que dans le Nord, leur beauté n'est pas moindre.

1. *Les Vitraux du Moyen âge et de la Renaissance dans la région lyonnaise.* — Paris, Laurens, 1911, in-4°, 254 pages et 307 gravures dont 32 hors texte.

Les vitraux du XIIe siècle ont été détruits presque tous; il n'en subsiste que deux très beaux spécimens, l'un à Lyon, l'autre dans un village des environs de Grenoble, et ils suffisent à nous dire quelle fut, dès les débuts, la beauté du vitrail dans ces régions.



Cl. L. Begule.

VITRAIL DU CHAMP (ISÈRE).

XIIe siècle.

Le Vitrail du Champ, près de Grenoble, haut de 2 m. 70, comprend trois médaillons, dont l'un représente *la Pentecote* et les deux autres *l'Ascension*. Ce dernier, remarquable par l'éclat et l'harmonie de sa coloration, non moins que par la beauté de sa composition, est une pièce tout à fait hors ligne.

Le vitrail de Saint-Pierre et Saint-Paul, de la cathédrale de Lyon, exécuté dans le même style, vers 1180, est entouré d'une riche bordure et divisé en cinq registres contenant chacun un médaillon central et deux sujets latéraux. Il est plus important que celui du Champ, mais il ne le surpasse pas en beauté.

Les vitraux du Champ et de Lyon, par leur disposition générale, par la forme de la bordure et des médaillons, dérivent directement de ceux de Chartres qui, avec ceux de Saint-Denis, aujourd'hui perdus, ont été le point de départ de l'art du vitrail en France. Ici, comme dans tous les vitraux du XIIe siècle, selon la remarque de M. Mâle, si le dessin de la figure humaine est un peu

archaïque, un peu gauche, par contre le dessin ornemental est d'une beauté, d'une ampleur que le XIIIe siècle, loin d'avoir dépassées, n'a jamais égalées. « Le vitrail du XIIe siècle, dit M. Mâle, est tout entier entouré d'une large bordure faite de feuillages magnifiquement épanouis, et de plus chaque médaillon a sa bordure propre de feuillages relevés d'un rang de perles. » C'est la description même des vitraux de Lyon et du Champ.

Une cause particulière vint mettre obstacle au développement des vitraux dans la vallée du Rhône, ce fut la règle de Citeaux, dont les statuts, promulgués en 1134, prohibaient expressément l'usage des verres de couleur, des figures et même des ornements peints dans les vitraux des églises. Saint Bernard proteste contre le luxe de l'abbaye de Cluny, qu'il trouve peu convenable pour des églises chrétiennes et ruineux pour les couvents. Saint Bernard reprend les idées qui inspiraient les empereurs iconoclastes aux VIIIe et IXe siècles, et sous cette inspiration, à trois siècles de distance, l'art revêt des caractères identiques. Au XIIe siècle, dans les abbayes cisterciennes, c'est, comme au VIIIe, la suppression de la figure et l'emploi de simples ornements géométriques. Un très précieux vitrail de La Bénisson-Dieu nous montre des ornements que l'on pourrait prendre pour des entrelacs du VIIIe siècle.

Dans la région lyonnaise, deux grandes puissances ecclésiastiques vivaient côte à côte, celle de l'archevêque de Lyon et celle de l'archevêque de Vienne. Les cathédrales de Saint-Jean et de Saint-Maurice suffisent à dire quelle fut leur grandeur. A Saint-Maurice de Vienne et à Saint-Jean de Lyon, il y avait de magnifiques vitraux du XIIIe siècle, mais les guerres de religion, qui en Dauphiné furent particulièrement dévastatrices, les ont tous détruits. Il reste toutefois un important ensemble à Saint-Jean de Lyon, comprenant les fenêtres de la partie inférieure de l'abside, celles de la partie haute du transept, ainsi que les deux roses.

A l'exception de la grande rose de la façade de Saint-Jean de Lyon, qui date de 1393, nous n'avons dans la région lyonnaise aucun vitrail du XIVe siècle. Ici, comme partout en France, les vitraux furent rares, par suite des malheurs de la guerre de Cent ans. Dans le midi de la France une autre cause intervint, ce fut la présence des papes à Avignon. L'italianisme qu'ils apportèrent avec eux ne pouvait être favorable à l'art du vitrail ; au vitrail les papes préfèrent la peinture des murailles, la fresque, l'art par

excellence de l'Italie. Vitrail et fresque sont deux frères ennemis qui se combattent et ne peuvent vivre ensemble.

Il est regrettable que nous ne puissions pas suivre, dans la région



L. Bégule.

VITRAIL DU XVe SIÈCLE.

Église Notre-Dame-des-Marais, Villefranche-sur-Saône

du sud-est, les changements qui se produisirent dans l'art du vitrail au cours du XIVe siècle, changements condamnables à certains points de vue, mais marquant d'autre part de très intéressants progrès. Le vitrail tend à se moins préoccuper de l'effet décoratif, et des grands flamboiements de

couleur, mais il devient plus expressif et plus nettement compréhensible.

Le XVe siècle, à partir de la fin de la guerre de Cent ans, fut en France le point de départ d'une brillante renaissance, renaissance qui se manifesta avec le même esprit, sinon avec les mêmes formes, qu'en Italie. La joie qui renaît alors dans les cœurs va éclater dans tous les arts. Les grandes douleurs disparues, on se reprend à l'espérance et partout les berceaux succèdent aux tombes. C'est un printemps nouveau, et les enfants, ces petites têtes blondes, nous les verrons, comme des fleurs, apparaître et s'épanouir dans toutes les œuvres d'art. Les grands motifs dramatiques du XIVe siècle disparaissent pour faire place aux sourires du XVe. La Vierge n'est plus la pauvre femme, la *Mater dolorosa*, pleurant sur le corps de son fils, mais la jeune mère tenant dans ses bras son petit enfant, sa divine espérance. Tout dit l'amour de la nature et de la vie, tout se fait plus tendre et plus humain, et partout s'ajoutent, aux motifs purement chrétiens, des scènes réelles et des portraits. Les grands seigneurs, les grands dignitaires ecclésiastiques qui rivalisent de zèle pour embellir les églises, veulent, comme en Italie, avoir leurs portraits dans les œuvres qu'ils commandent.

Les vitraux du XVe siècle sont nombreux dans la région lyonnaise et c'est une suite de chefs-d'œuvre qui, après les merveilles d'Ambierle, vont aboutir au grand et solennel ensemble de l'église de Brou.

A Lyon, ce sont les vitraux de la chapelle des Bourbons à la cathédrale, où, dans les ajours des fenêtres, au milieu d'un décor renaissance, se trouve le plus délicieux ensemble de petits enfants et de têtes de chérubins qui se puisse voir. Et ce sont toutes les colorations de l'art nouveau, ces blancs légèrement rehaussés d'or, qui conviennent si bien à l'expression de cet art, à sa jeunesse, à sa pureté.

Dans cette chapelle des Bourbons, les anges sont représentés tenant des inscriptions : ce sont des figures purement célestes. Ailleurs, nous les verrons s'humaniser et se rapprocher de nous. A Villefranche, ce sont des enfants de chœur tenant des encensoirs : à Beaujeu et à l'Arbresle, ils portent les instruments de la Passion ; à Brou, ce sont des anges musiciens, jouant des nouveaux instruments que créaient d'habiles luthiers et qui correspondaient au grand développement des fêtes musicales qui charmaient et retenaient le peuple dans les églises.





Cl. L. B[illegible]

VITRAIL DE L'ANNONCIATION, XVe SIÈCLE

Église d'Ambierle (Loire).

Les mêmes représentations se voient dans la sculpture de nos façades d'églises du xve siècle, et il est intéressant de rapprocher, des anges musiciens des vitraux de Brou, les anges musiciens de la façade de la cathédrale de Vienne.

Toute cette joie se poursuit au cours du xvi[e] siècle et nous voyons encore se développer le beau motif des anges musiciens dans les vitraux de la chapelle de La Bastie, qui font partie aujourd'hui de la collection du baron Édouard de Rothschild. Dans ces vitraux décorés d'ornements du plus pur style Henri II, de ravissants groupes d'anges jouent des instruments les plus variés. Ce n'est plus, il est vrai, la grâce naïve du xv[e] siècle, c'est le style plus savant et plus maniéré d'un Corrège, d'un Paul Véronèse, surtout d'un Primatice, mais avec un charme que l'Italie du milieu du xvi[e] siècle ne connaît plus. « On a voulu, dit M. Bégule, attribuer ces vitraux à Jean Cousin, comme tant d'autres œuvres, mais, semble-t-il, sans plus de preuves. Comparables à ce que les artistes verriers français du xvi[e] siècle ont produit de plus parfait, comme la légende de Psyché, la perle du musée Condé, à Chantilly, provenant du château d'Écouen, les verrières de La Bastie sont une œuvre bien française, à n'en pas douter, et dont le Forez à le droit d'être fier. »

A côté des anges, et tout près d'eux, c'est la Vierge qui, dans l'art du xv[e] siècle, tient toujours la place d'honneur. Jamais son culte n'a eu plus de fidèles. En elle, on aime la femme et la mère. L'idée de beauté s'allie à l'idée de maternité, pour exprimer tous les désirs de ce siècle, heureux de renaître à la vie.

Nous avons de très beaux motifs de Vierges debout, en particulier à l'Arbresle, dans le vitrail central du chœur, et à Ambierle, dans une fenêtre de l'abside. A Saint-André-d'Apchon, une Vierge assise reçoit les hommages de Jean d'Albon, seigneur de Saint-André. Cette dernière (1535 à 1540) a déjà quelques traits de l'italianisme du xvi[e] siècle, qui ne se trouvent pas dans la Vierge, de style plus purement français, de l'église d'Ambierle (1480 environ).

Dans le choix des motifs, au xv[e] siècle, on s'est attaché de préférence à tous ceux où figurait la Vierge. Au xv[e] siècle, nul ne fut plus en faveur que celui de l'Annonciation, qui associait à la figure d'une jeune femme celle d'un bel adolescent. Nos vitraux nous donnent deux admi-



Cl. L. Bégule.

LA CRUCIFIXION, XVe SIÈCLE.

Église d'Ambierle (Loire)

rables Annonciations, l'une, celle de Saint-Romain-au-Mont-d'Or, qui a les plus étroits rapports avec les chefs-d'œuvre italiens du XVe siècle, l'autre, celle d'Ambierle, non moins belle, avec des caractères plus nettement français, qui justifient les rapprochements proposés par M. Bégule entre cette œuvre et les peintures de l'école de Moulins.

Il est un autre motif charmant, qui semble n'avoir existé qu'au XVe et au XVIe siècle, c'est le motif de *l'Éducation de la Vierge*. Nous le trouvons à Ambierle dans sa forme ordinaire, et à Villefranche avec une particularité tout à fait singulière. Sainte Anne a près d'elle non plus seulement la Vierge, mais deux jeunes enfants assis sur ses genoux. On a pu supposer qu'ils représentaient la Vierge et une de ses sœurs, mais il me paraît plus vraisemblable d'y voir simplement la Vierge toute jeune avec l'Enfant; la différence d'âge des deux figures ne s'opposerait pas à cette hypothèse.

A côté des motifs de tendresse de la vie de la Vierge, se maintiennent encore au XVe siècle quelques-uns des drames qui ont torturé sa vie. C'est la *Pietà* de l'Arbresle, où la Vierge agenouillée soutient le Christ inanimé, vitrail d'un dessin un peu archaïque, mais dont la rudesse contribue à marquer le caractère dramatique. Ce vitrail est un de ceux qui dans la région lyonnaise rappelleraient le plus le style du XIVe siècle.

Une autre œuvre infiniment plus belle est la *Crucifixion* d'Ambierle, parfait chef-d'œuvre d'intense émotion et de pureté de formes. Dans un sentiment beaucoup plus tendre, correspondant à l'art d'un fra Angelico, est la *Crucifixion* de Saint-André-d'Apchon où l'on remarque une curieuse particularité, celle d'une disposition architecturale de la fenêtre correspondant à la forme d'un crucifix.

Dans l'histoire de l'art français, il me semble que nous nous appliquons trop inutilement à vouloir prouver qu'il y eut en France, avant la Renaissance du XVIIe siècle, une grande école de peinture. Ce n'est pas en réunissant quelques douzaines de tableaux que cette preuve saurait être faite. Nous savons bien que l'architecture gothique, en supprimant les murs dans nos églises, a par cela même supprimé les peintres, mais que par contre elle a fait naître une prodigieuse école de peintres verriers. Voilà nos vrais peintres; et, s'ils ne se servent pas de couleurs à la colle ou à l'huile, ils n'en sont pas moins des peintres, et les plus lumineux de tous,

puisque le soleil est sur leur palette. C'est dans les vitraux que, pendant trois siècles, s'est épanouie la peinture française et l'on ne se rendra compte de sa merveilleuse beauté que lorsqu'on aura étudié attentivement tous nos vitraux et qu'on les aura publiés comme ils doivent l'être. Tout cela est encore pour nous un monde inconnu. Le livre de M. Bégule qui n'est consacré qu'à une région de la France et à l'une des moins riches en vitraux, suffit cependant à nous dire toute la grandeur de cet art. Les motifs des Anges musiciens, de l'Annonciation, de la Madone, de l'Éducation de la Vierge, de la Crucifixion, dont nous venons de parler prouvent que la France a eu au xve siècle un art que l'on peut rapprocher de celui des plus grands peintres de Florence, des Masaccio, des Filippo Lippi, des fra Angelico, des Ghirlandaio.



Cl. L. Bégule.

JEAN D'ALBON.

Vitrail de Saint-André d'Apchon (fragment).

Et l'étude de ces vitraux prouverait aussi qu'il y eut, dès le xive et le xve siècle, entre la France et l'Italie une union plus étroite que nous ne le supposons. Nos artistes se sont connus et se sont influencés les uns les autres, les Français recevant plus en peinture qu'ils n'ont donné.

Ces influences italiennes, nous les constatons dans les vitraux lyonnais, parfois un peu voilées comme dans la *Crucifixion* de Saint-André d'Apchon, parfois plus apparentes comme dans l'*Annonciation* de Saint-Romain-au-Mont-d'Or, et parfois très saisissantes comme dans le *Saint Sébastien* de l'Arbresle.

Comme les Florentins, les verriers français du xve siècle ont aimé la

représentation de ces grandes figures de saints, où il faut rechercher la beauté d'une silhouette générale et en même temps marquer énergiquement les caractères individuels. Les Français, grands statuaires, ont toujours excellé dans ces figures. C'est, du XIIIe au XVIe siècle, une suite ininterrompue de chefs-d'œuvre. Si l'art du XIIIe siècle a pour lui la simplicité et la gravité, l'art du XVe siècle peut rivaliser avec lui par la variété et la puissance de l'expression en même temps que par toutes les ressources d'un art parvenu au plus haut point de son savoir.

Je tiens aussi à dire un mot de ces portraits, de ces figures de donateurs qui, à partir du XVe siècle, vont se multiplier dans l'art français comme dans l'art italien. Dans nos vitraux quelques pièces sont tout à fait exceptionnelles : c'est le cardinal André d'Épinay, archevêque de Lyon, représenté à l'Arbresle (1499), au centre du vitrail, à genoux, seul, sous un dais splendide, c'est le Jean d'Albon, de l'église de Saint-André d'Apchon, qui marque le point culminant de l'art du portrait dans notre région (1531).

Les vitraux de Brou du XVIe siècle sont trop connus pour qu'il y ait lieu d'en parler longuement. Je me contenterai de rappeler l'importance qu'y prennent les grands motifs, occupant la baie entière des fenêtres. Ce sont des œuvres d'un très grand prix, qui, cependant, doivent provoquer des réserves.

Je ne pense pas, en effet, qu'il y ait eu décadence dans l'art du vitrail du jour où les peintres-verriers cherchèrent à représenter de grandes compositions, à faire des tableaux : je tiendrais plutôt que ce fut là la réalisation de tous les désirs et de toutes les recherches des peintres-verriers. La faiblesse de l'art du vitrail au XIIIe siècle, si l'on peut se permettre d'employer un tel mot pour une époque si belle, consistait dans la trop grande fragmentation des motifs : cette fragmentation rendait invisibles les scènes représentées et aboutissait en fin de compte à un art qui n'agissait plus sur nous en raison de ce qu'il disait, mais simplement par la musique des couleurs, comme par un éveil de symphonies célestes. Si les verriers se sont attardés si longtemps dans la représentation des petits motifs, c'est parce qu'ils ne pouvaient pas faire autrement. La difficulté de couler de grands morceaux de verre, la nécessité de se lier à la division des ferrures,

les empêchèrent longtemps d'aboutir à cette conception si belle d'un seul motif tenant tout l'espace d'une grande verrière.

Au surplus, la question ne se pose même pas, peut-on dire, sous cette forme, attendu qu'à toutes les époques les verriers ont fait des tableaux. La seule différence entre les diverses époques est qu'au XVIe siècle on a fait de grands tableaux, tandis qu'au XIIIe on se contentait d'en faire de petits.



FRAGMENT
DU VITRAIL DU CHATEAU DE LA BASTIE (LOIRE).
XVIe siècle.

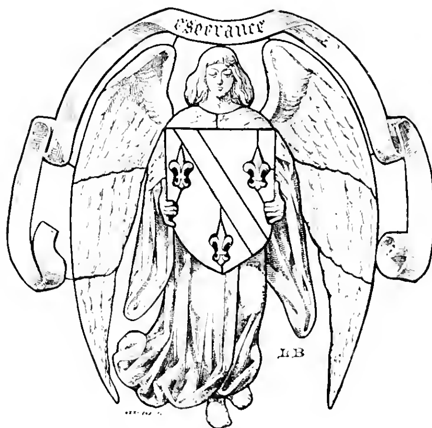
Il est impossible cependant de ne pas reconnaitre que l'art du vitrail fut, à partir de la seconde moitié du XVIe siècle, très inférieur à ce qu'il avait été pendant les trois siècles précédents. Une première cause de cette infériorité, c'est l'infériorité même des motifs dessinés par les peintres verriers ; du moins nous en jugeons ainsi d'après notre goût actuel ; l'art du XVIe siècle ne nous plaît plus beaucoup, surtout lorsque ce sont des mains françaises ou flamandes qui traduisent maladroitement des motifs italiens. Mais la grande erreur fut, au lieu de donner comme modèles aux verriers des compositions conçues spécialement pour eux, de leur faire copier des tableaux. Un vitrail peut, jusqu'à un certain point, être un tableau, il ne doit pas être une peinture. Comme les tapissiers, les verriers exécutent de grandes compositions où il leur est possible de représenter de vastes scènes, au milieu de motifs compliqués de ciels, de paysages, d'architectures ; mais ils doivent le faire avec les moyens qui leur sont propres, avec la simplification, avec l'esprit

de généralisation qu'impliquent nécessairement les procédés qu'ils emploient : les verriers perdirent donc leur art le jour où ils voulurent reproduire des peintures et où, à l'aide de couleurs, ne se contentant plus des tons des verres colorés au feu, ils retouchèrent leurs vitraux pour lutter avec le modelé des peintures à l'huile.

C'est pourquoi, quelle que soit l'importance des vitraux de Brou, nous ne pouvons leur donner une pleine approbation, soit parce que les motifs représentés ne sont que de faibles adaptations des œuvres de peintres célèbres, soit surtout parce que le verrier, pour essayer de reproduire fidèlement ces peintures, a perdu toute la force de son art, toutes les qualités qui sont vraiment à lui et que la peinture à l'huile ne connaît pas : les parties irréprochables de Brou, ce sont précisément celles que le verrier a composées lui-même, tels les portraits de Philibert le Beau et de Marguerite d'Autriche, ou la grande figure de saint Philibert.

Ce que nous venons de dire suffit à montrer l'importance de l'art du vitrail dans la région lyonnaise, et le haut intérêt du livre de M. Lucien Bégule. Souhaitons que d'autres artistes suivent son exemple et nous fassent bientôt connaître dans son ensemble cet art du vitrail, qui est comme la fleur la plus rare et la plus précieuse de l'art français.

Marcel REYMOND



LES SALONS DE 1911[1]

L'ARCHITECTURE



Il est aisé de comprendre que la méthode habituelle de critique qui convient aux Salons de peinture, de sculpture et de gravure, ne peut s'appliquer aux Salons d'architecture. Tandis que, dans les premiers, les artistes présentent des œuvres terminées ou, comme pour la sculpture, les modèles exacts des originaux, l'architecte ne montre que des dessins à échelle réduite ou, exceptionnellement, des maquettes minuscules, c'est-à-dire seulement des aperçus de ses œuvres.

Il en résulte que le public, toujours partisan du moindre effort, se voit obligé, dès qu'il se trouve en présence de dessins d'architectes, à une forte contention d'esprit pour bien se figurer ce que peut être la réalité. Il y arrive même rarement ; aussi n'accorde-t-il guère d'attention qu'aux dessins les plus amusants : façades, coupes et surtout vues perspectives. Quant aux plans, il ne les regarde jamais. Voilà pourquoi le public s'engouffre dans les salles de peinture, se délasse à la sculpture, mais traverse sans voir les salles d'architecture. Jusqu'à ce que son éducation soit faite, il en sera forcément ainsi. Ceci dit, nous allons passer en revue les envois les plus importants ou qui nous ont paru les plus intéressants,

1. Second article. Voir la *Revue*, t. XXIX, p. 350.

en suivant un certain classement par nature de travaux, méthode encore spéciale à l'architecture.

Salon des Artistes français. — Dans toutes les expositions, on cherche d'instinct le *clou* qui accroche les regards; cette année, on n'a pas de peine à le trouver, car il est d'or. Je veux parler du magnifique travail de M. Prost sur Sainte-Sophie de Constantinople. Bien que les pensionnaires de la Villa Médicis nous aient habitués depuis longtemps à de beaux envois, on éprouve devant les dessins de M. Prost une réelle émotion, provoquée par la conscience des relevés, la rectitude des tracés et enfin la splendeur du rendu, surtout dans une admirable coupe qui vous transporte, sans effort, dans le milieu lointain et somptueux de Justinien et de Théodora.

D'un ordre d'idées tout différent est la restitution du Pavillon de La Bossière, édifié au XVIIIe siècle à Paris et dont il ne reste aucune trace. Ce travail consciencieux est présenté avec goût par M. Guéritte. Ce même artiste expose un essai de restauration du Pavillon dit de Julienne, dont les vestiges, à demi enterrés, se distinguent encore dans la ruelle des Gobelins. Ce petit logis intime avait toutes les grâces de son époque et l'on est très heureux de le voir si bien remis au jour.

Un peu antérieur est ce curieux Trianon de porcelaine, édifié par J.-H. Mansart à Versailles et remplacé, sous Louis XV, par le Grand Trianon actuel. Ce petit monument, relevé avec conscience par M. Danis, devait produire un effet amusant et même quelque peu enfantin, avec ses combles garnis de vases de faïence, comme une étagère (la porcelaine était à cette époque à peu près inconnue). Sa disparition est certainement regrettable, mais, on ne le sait que trop, lorsqu'il s'agit de détruire, l'homme est toujours prêt.

Parmi les restaurations intéressantes, il faut citer celle de l'église Saint-André, à Chartres, par M. Brandon. Cet édifice, dont la nef romane seule subsiste, possédait un transept et un chœur, reconstruits au XVe siècle, établis sur un pont enjambant un bras de l'Eure et sur un autre dominant le chemin qui longeait la rivière, dont il reste encore des vestiges très apparents. Cette situation spéciale était faite pour tenter une restitution, et celle de M. Brandon, quoiqu'un peu fantaisiste, est brillamment présentée. M. Brunet a relevé, dans la même ville, l'église

Saint-Pierre dont la structure simple et ferme était faite pour tenter un architecte sérieux. Ses dessins sont remarquables de précision et de vérité.

D'autres envois sont à distinguer, tels que la reconstitution du château neuf de Saint-Germain-en-Laye par M. Breuillier; puis le relevé de l'église de Clermont (Oise) par M. Lenglart, et enfin la restauration du château de Vieq (Haute-Vienne) par M. Breuilh, qui présentent de très sérieuses



Cliché du journal « l'Architecte ».

A. Recoura.

Tombeau d'Ernest Hébert, dans sa propriété de la Tronche (Isère).

qualités. M. Gagey a été attiré par la chapelle de Saint-Jacques de Saint-Alban (Côtes-du-Nord), où le style du xive siècle se trouve représenté avec une pureté relative, exceptionnelle dans ces parages. De même, la chapelle, dite de Rocamadour, à Camaret (Finistère), a tenté M. O. Gautier : il en avait heureusement exécuté le relevé avant l'incendie de 1910 qui l'a fortement endommagée. L'anéantissement de ce monument eût été regrettable, car il forme, avec le petit fort Vauban, un fond de poétique solitude sur la langue de terre qui ferme l'horizon. M. Bans donne, dans un charmant

dessin, un peu petit d'échelle, un aperçu du château de Varennes (Maine-et-Loire). L'église de Marissel (Oise) a eu un interprète avisé en M. Dary, tandis que la Loge de Mer de Perpignan, de style franco-espagnol, est décrite par M. Olive : cet édifice constitue, avec la cathédrale et le Castillet, à peu près les derniers vestiges de l'art catalan de la ville.

On revoit avec plaisir les détails de l'impressionnant cloître de Saint-Maclou, à Rouen, par M. Laquerrière, actuellement occupé par une école, c'est-à-dire dans des conditions inquiétantes de détérioration. M. Barreau a exprimé, par des dessins en camaïeu rougeâtre, le séduisant château d'O, près d'Alençon, dont les silhouettes variées se mirent dans l'eau d'étangs ou de larges fossés. Cette demeure doit produire un effet charmant à certaines heures du jour; aussi aurait-elle mérité un rendu plus réel. La petite église de Sainte-Barbe de Pont-de-Buis (Finistère), assez délabrée, a trouvé un restaurateur dans M. Chaussepied, Breton bretonnant, qui a su lui conserver la saveur du terroir. Bien d'autres seraient à noter; mais, faute de place, nous ne croyons pouvoir mieux terminer la nomenclature des travaux relatifs aux monuments français qu'en citant la belle série de croquis aquarellés de M. Deverin. Cette fois, c'est du Poitou et de la Vendée qu'il nous entretient; il le fait avec son savoir habituel, son souci de la vérité et son charme de dessinateur.

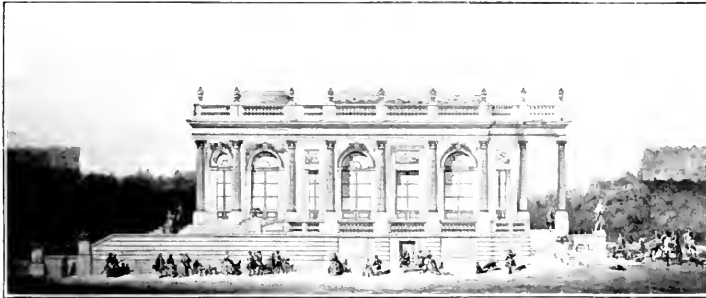
Les relevés d'architecture des monuments à l'étranger sont relativement rares cette année; on verra cependant, pour l'Italie, celui du tombeau de Ph. della Valle, à l'église de l'Ara Cœli, à Rome, traité par M. Hulot avec la maîtrise qu'on lui connaît. M. Gabriel présente une étude de maisons grecques de Délos, dont le rendu un peu sec témoigne cependant d'une certaine entente du sujet. Une interprète assez inattendue de l'architecture antique, Mlle A. Bénard, a relevé la maison de l'édile Pansa, à Pompéi, sur laquelle feu Mazois avait composé autrefois un gros volume. Enfin, M. Titcomb nous donne la loge du palais public de Brescia, si souvent relevée, mais cette fois, paraît-il, avec de nouveaux éléments.

Des travaux d'un autre ordre ont aussi leur charme, telles les peintures de la cathédrale de Saint-Dié, rendues par M. Chauvet, un maître du genre, qui décrit aussi celles du château de Châtillon de la vallée d'Aoste, pour faire suite à ses beaux travaux antérieurs sur l'art de cette région franco-subalpine. M. Lacoste s'est attaché à rendre les vitraux de la cathédrale

d'Auch ; il en a compris la couleur, mais le dessin en paraît un peu lourd.

Les compositions monumentales ne se trouvent plus guère que dans les concours émanant de l'École des Beaux-Arts ou de l'Institut : concours de Rome, concours Chenavard, Achille Leclère, etc. Tels sont le palais colonial de M. Villain, la place publique de M. Castel et celle de M. Durand, le Yacht-Club de M. Migeon et le château de M. Camuzat. Les décorations murales que M. Lévy a rêvées pour un Panthéon idéal sont de ce nombre.

Les projets de diplômes sont plus étudiés, citons : la Maison du



A. GUERITTE.
RESTITUTION DU PAVILLON ET DU JARDIN DE LA BOSSIÈRE, A PARIS.

marin, de M. Chirol, qui présente de sérieuses qualités : l'église bretonne, de M. Tillet, et quelques autres envois du même genre.

Les projets exécutés ou destinés à l'être sont, en principe, plus attachants que des relevés et copies, car ils exigent l'invention et le goût personnel, c'est-à-dire toutes les qualités de l'architecte. Aussi, voyons-nous avec sympathie M. Recoura nous montrer le tombeau qu'il a composé pour le regretté peintre Hébert, dans lequel il a su rappeler le caractère de ce grand artiste ; son beau dessin, rendu avec art et poésie, est un des plus attachants envois du Salon. M. Paul Guadet a envoyé les dessins d'une maison d'habitation du docteur C..., élevée sur les confins du Champ de Mars. Par une structure rationnelle autant qu'ingénieuse, des matériaux variés ont été mis en œuvre au bénéfice d'un programme rigoureux d'hygiène. Une caisse d'épargne à Saint-Brieuc, bien présentée, mais un

peu lourde d'aspect, est exposée par M. G. Lefort, tandis que M. Léautey montre des habitations ouvrières étudiées pratiquement, c'est-à-dire comme il le faut. M. Brunet, déjà cité, a envoyé les dessins de l'église qu'il vient d'édifier à Coulommiers. Lui aussi est un chercheur, mais, comme tous les chercheurs, ne trouve qu'accidentellement; du moins, son initiative et sa sincérité d'étude sont-elles louables à tous égards. Le public parisien connait la rotonde souterraine du métro Nord-Sud de la place d'Amsterdam et l'a trouvée bien réussie. Peut-être n'était-il pas nécessaire à l'auteur, M. Bechmann, de détailler son œuvre dans une série de grands dessins où l'intérêt fait défaut. Du moins je signale les entrées à perrons découverts, adroitement agrémentées de jolis produits céramiques. Citons encore, pour mémoire, un projet de tunnel sous la Manche, par M. Capelle, œuvre d'ingénieur qui dépasse nos connaissances techniques.

L'étranger aussi a donné. Tel l'agrandissement du British Museum sur la face postérieure par M. J. Burnett. La donnée triste, mais non sans grandeur, des anciens bâtiments a conduit l'auteur à une solution un peu monotone. Puis, le City Hall, bien américain, poar la ville de Pantucket, proposé par M. R. Hood. Ici tous les services sont installés dans les nombreux étages d'une gigantesque tour; il faut espérer que les ascenseurs fonctionneront bien, car autrement tout serait manqué. Terminons par un souvenir au regretté Ad. Yvon, dont la veuve a prêté les dessins de l'École coloniale, édifiée par lui. Ses recherches d'étude, dans un sens d'exotisme, eurent un plein succès à l'époque. C'est un devoir pour nous de le rappeler.

Les vues pittoresques et souvenirs de voyage traduits par le crayon, la plume et l'aquarelle sont nombreux dans la section d'architecture. On a été trop indulgent pour leur admission, par crainte peut-être de voir le public, déjà rare, s'abstenir si on lui enlevait cet attrait. Le motif est médiocre, mais il a sa valeur. Distinguons dans la mêlée les aquarelles de MM. Hannotin, Marcel Lambert et Hulot, déjà connus par de jolies choses; puis sortons encore des rangs celles de MM. Kraft, Fivaz, G. Duval, Villain, forcé que nous sommes de passer sous silence d'autres envois intéressants au point de vue du dessin, de la couleur ou de l'aspect décoratif.

Société nationale des Beaux-Arts. — L'architecture tient une bien petite place à la Société nationale des Beaux-Arts. Le peu d'envois, d'ail-

leurs mal éclairés, laisserait à penser que cet art y est considéré comme une quantité négligeable. Quelques travaux cependant restent estimables, tels ceux de M. de Baudot, qui s'est fait un des apôtres convaincus du ciment armé. Sa longue expérience l'a conduit à des dispositions ingénieuses, dont des essais de balcons notamment montrent les adroites



HENRI ROYER. — SUR LES ROCHES DU LOCH.

applications. M. Chaine suit la même voie, mais avec moins de franchise d'expression, dans ses habitations à bon marché. D'autres, comme M. Voirin, auteur d'un poste aéronautique, arrivent à des complications qu'on ne soupçonnerait pas dans l'emploi d'une matière si simple. Un hôtel de M. Ch. Genuys et une crèche laïque de M. A. Besnard semblent, par leurs données plus courantes, un peu dépaysés dans ce milieu d'exposition.

Que citer ensuite? Sera-ce l'École des Roches, de M. Storez, que

distingue un certain goût d'arrangement, ou l'hôtel des Postes, de M. Pin, qui paraît n'être qu'un projet hâtif? M. Garas lui-même a restreint cette année ses beaux rêves et s'en tient à une vue intérieure d'un palais de l'Industrie où l'architecture paraît bien sacrifiée. Nous laisserons dans la pénombre quelques copies de fresques de Pompéi, et dans l'ombre certaines vues à l'huile de Sicile et de Tunisie.

De ce trop rapide examen, il résulte que les restaurations, les relevés et les projets sont, cette année, plus nombreux qu'à l'ordinaire. Cela tient-il à l'atonie des affaires, les architectes peu occupés ayant naturellement plus de temps à consacrer à des dessins? Par contre, les pensionnaires de la Villa Médicis, à part M. Prost, brillent par leur absence. Est-ce un signe des temps ou un effet du hasard? Attendons à l'an prochain.

Quant à ce qu'on appelle, à tort, je crois, *l'art nouveau*, il ne semble pas en progrès. C'est qu'il est, par sa nature même, personnel : en dépit des efforts estimables de quelques chercheurs, il manque trop de principes généraux pour pouvoir constituer un style, au vrai sens du mot. C'est la conséquence même de notre civilisation et de son régime d'indépendance individuelle qui incite aux recherches isolées. D'ailleurs, le manque d'unité de vues est aussi apparent dans les autres arts que dans l'architecture, et c'est peut-être cette diversité dans les productions qui restera surtout le caractère distinctif, en même temps que négatif, de l'art du XXe siècle.

H. MAYEUX

LA PEINTURE

II

Au Salon comme au théâtre, il faut subir le spectacle, avec le devoir de le suivre et le droit de le juger : quelle que soit l'insignifiante et périodique monotonie des heures illustrées confusément par tant de visions ambitieuses ou d'anecdotes inutiles, n'est-ce pas la revanche immédiate du salonnier que de chercher un grain de philosophie dans une macédoine qui semble, au premier abord, en contenir si peu? Parmi bien des contradictions, la XXIe exposition de la Société nationale a paru lui promettre



Amie M... ...

un retour de l'artiste prodigue au foyer permanent de la Beauté : que lui réservent les 1.946 peintures du CXXIX^{e} Salon catalogué depuis le Grand Roy ? Sans ressusciter la vieillesse de Rembrandt, ni la jeunesse d'Ingres, cette pléthore annuelle nous rendra-t-elle, à son tour, un vivant parfum de romantisme ou d'antiquité ? Mystère de l'ombre ou sérénité de la ligne, la poésie semble, à première vue, de plus en plus refoulée par la brutale invasion du *vérisme ;* et le fait s'aggrave de l'absence prolongée des poètes : M. Henri Martin n'intervient qu'à titre de collaborateur dans la section d'art décoratif : M. Ernest Laurent n'expose plus ; et, sans cesser de peindre en poétesse, Mlle Dufau se fait portraitiste.

Est-ce assez, pour les remplacer, du plafond de M. Calbet ? Dans la nuit bleue rougie par un jour de rampe, *le Génie de la Musique* anime l'humaine antithèse de la Comédie et du Drame : ici, des qualités d'orchestration relèvent la traditionnelle pauvreté de la mélodie ; et, sous cette lueur factice de théâtre, la forme emporte le fond. Mais que dire, au grand jour, du tableautin grandi par M. Tardieu pour égayer la salle des fêtes de la mairie des Lilas ? *Paul de Kock et la jeunesse en 1830* avaient plus de feu dans l'élégance et de bonhomie dans la verve : ici, le thème est desservi par la forme ; et ce printemps rose vert n'a d'autre naïveté que sa prétention. *La Foire dans la vallée noire, en Berry*, que M. Fernand Maillaud destine à la salle du conseil général de l'Indre, et *la Corniche, un jour de mistral, à Marseille*, ensoleillée par M. Olive pour embellir les séances du conseil général des Bouches-du-Rhône, offrent moins l'aspect de conceptions décoratives que d'excellents paysages ; ligne et couleur atteignent mieux à la synthèse dans une petite moisson provençale de M. Guillonnet ou dans le jardinet fleuri de roses et de jeunes filles par la vieillesse émue de M. Quost . le vrai poète de 1830, ne serait-ce pas ce vieillard un peu mélancolique et charmant ?

Aussi bien, ces décors trop petits ou ces paysages trop grands ne représentent qu'imparfaitement les exigences de la peinture monumentale qu'il ne faut, d'ailleurs, jamais juger sans appel, loin du mur ou du plafond qui doit la recevoir pour toujours : si l'impétueuse allégorie de M. Besnard ne remplira son rôle que dans la chaude clarté du Théâtre-Français, le songe historique de M. Cormon ne prendra sa véritable perspective qu'à la voûte marmoréenne du Petit-Palais, dans l'atmosphère de ce Paris dont

le peintre a figuré les vicissitudes. Composé de trois plafonds et de dix panneaux de voussure, cet ensemble est le seul ouvrage imposant que nous propose aujourd'hui la Société des Artistes français : chacun des deux Salons de 1911 ne contient donc qu'un vaste effort, parmi trop de bluettes ; et n'est-ce pas le danger commun des Salons que de dénaturer, dans un jour pareil, l'optique du théâtre et le rêve de l'histoire ?

Car c'est l'histoire, à défaut d'autre poème éternel, que célèbre aujourd'hui la grande peinture décorative avec la brosse habituellement plus tempérée de M. Cormon : l'histoire ancienne et contemporaine, encadrant l'éclair central de *la Révolution française*, — toute l'histoire de France et la chronique de Paris, depuis le vieux Camulogène attaquant le Romain Labiénus, jusqu'aux plus récents précurseurs de la télégraphie sans fil inaugurée sur la tour Eiffel... Programme d'importance, et moins facile à résumer sur la toile silencieuse que sous la plume visionnaire d'un Michelet ! Au demeurant, c'est par une *vision* pittoresque et par une *synthèse* volontairement nébuleuse qu'un peintre a réalisé ce programme ; et les siècles passent à ses yeux dans les trois hautes fenêtres ouvertes par lui sur un ciel « dont les nuées se décomposent en figures » : ce sont les propres termes de son argument.

On n'a pas oublié les grandes scènes de la légende ou de l'histoire que M. Cormon sait maintenir en un petit cadre, les silhouettes de batailles et de foules qu'il profile avec dextérité dans l'azur nuageux : prouesses homériques d'Achille ou souffrances moins éclatantes de la légion romaine en Gaule, — n'est-ce pas en ces nerveuses vignettes, largement burinées dans la pâte fraîche, que s'est complu, depuis quelques printemps, l'évocateur autrefois plus abondant de l'épopée barbare et préhistorique, de *l'Age de pierre* ou de *Caïn* sinistre et velu, des *Niebelungen* ou du *Ramayana* ? Le poème, aujourd'hui, ne se rapetisse plus au format d'un sonnet ; mais la poétique du peintre est restée la même : et toute l'histoire de France chevauche, lointaine, dans les nuées du rêve, en plein ciel. Sur les premiers plans, se détache à propos une figure, un groupe, où le décorateur du Muséum ajoute une page au récit des heures primitives : ici, devant le tourbillon fastueux du passé, la pauvre silhouette de Jacques Bonhomme, du paysan de La Bruyère qui sera celui de Millet ; là, dans la fumée rougie par la ruée des bonnets phrygiens, une Liberté

populaire entraînant les canonniers improvisés de Valmy, ces volontaires de 92 qui, pour sauver la France, ont conquis le monde.



MARCEL BASCHET.
PORTRAIT DE M. LE COMTE DE B. L...

Enfin, nous sortons tout à fait du vague en présence des voussures plus nettement écrites et plus vigoureusement nuancées, où la rude énergie des *Nautes* profilés sur le palais de Julien se distingue aussitôt, non loin de la robe mauve d'*Héloïse* ou du capuchon cramoisi d'*Étienne Marcel*. Aujourd'hui comme hier, au début d'un siècle où l'impertinente ignorance affecte de mépriser à la fois la science et le rêve, tout renouveau de l'histoire exprime une revanche assez imprévue de l'imagination servie par le savoir; et l'historien du jour, c'est M. Cormon: lui seul apporte un valeureux témoignage à l'enquête que le salonnier tient toujours ouverte, car M. Detaille se repose de ses longues

descriptions récentes : M. Jean-Paul Laurens n'envoie que deux épisodes de la vie tragique du passé qu'il connaît si bien : *l'Attente* de la châtelaine et la noire mise en scène du *Chevalet*, qui semble contemporaine de *Notre-Dame de Paris;* et le plein-air que M. Rochegrosse intitule *Marathon* ne rend qu'une vie médiocre à ces braves qu'une péroraison fameuse de Démosthène remerciait d'avoir usé leurs corps au service de la patrie.

Depuis Marathon jusqu'à Valmy, le soleil sanglant des héros se couche dans la brume, et l'heure apparaît lasse de lyrisme : elle se détourne insensiblement du bois sacré de Puvis de Chavannes ou des cimes fulgurantes de Richard Wagner : à force de suspecter la rhétorique, on méconnaît l'éloquence, et c'est un élève attardé des préraphaélites anglais, M. Frampton, qui se permet d'associer les anges à *la Translation du Saint-Graal*. Exemple non moins frappant, l'arabesque la plus résolument décorative du Salon de 1911 est une esquisse inspirée par *l'Inondation* de 1910. L'auteur ? Un inconnu, M. Maillart-Boulanger. C'est un artiste qui réclame du style à la vie moderne ; et son étude raffinée, qui passe inaperçue, ne mériterait pas seulement de retenir l'attention des poètes de l'intimité moins pressés que la critique, mais d'obtenir une surface où se développeraient largement ses qualités d'atmosphère et de contour : blanches comme des vestales ou des martyres chrétiennes, dans la tonalité nacrée d'un matin neigeux, des malades sont descendues par les fenêtres du vieil hôpital et reçues dans le chariot conduit par des artilleurs dont les forts chevaux sont submergés jusqu'au poitrail ; une barque glisse en silence : le fronton cintré de la lourde porte diminuée de moitié par l'eau jaune a l'air d'un autel romain... C'est le drame de l'hiver dernier ; mais, à travers la brume émouvante, la scène a revêtu naturellement une allure antique : on dirait d'une pieuse légende idéalisée par la prose de Chateaubriand. L'éloquence bannie revient d'elle-même, à son heure.

Il faut peindre son temps, a toujours dit l'instinct du réalisme, codifié solennellement par Gustave Courbet ; mais encore faut-il en dégager l'œuvre d'art. Penseur moins ambitieux que le maître peintre d'Ornans, qui donnait le nom d'*allégorie réelle* à la description de son atelier, M. Marius Buzon groupe ses camarades autour d'un nu lumineux, dans une grande toile qu'il intitule simplement : *le Modèle et mes amis ;* puissant morceau de peinture, sérieux sans poésie, mais sans arrière-pensée :



JOSEPH BAIL. — SERVANTES PLIANT DU LINGE

les compagnons de l'artiste ne ressemblent nullement aux juges d'une Phryné peu grecque... Le groupe est naturel, l'accord vigoureux entre l'ambiance et la chair : « Hommage à la Vérité », songerait Fantin-Latour, plus poète, même dans la prose du travail, et qui détruisit *le Toast* à son retour du Salon de 1865.

Le rêve, en effet, que la plus allégorique Vérité ne satisfait pas, exige d'autres sujets que *le Repos du modèle*, alors même qu'il est rehaussé par l'opulente palette de MM. Bompard et Synave ou par le ton discret de M. Tony Robert-Fleury. Le nu, dédaigné longtemps, a repris faveur ; mais c'est avec l'instant d'utiliser l'étude que la difficulté commence : et plus heureux que M. Comerre, au *Déluge* ennuyeux comme la pluie, le maître portraitiste d'un joli petit *Chaperon bleu*, M. Antonin Mercié, n'interroge avec son regard de statuaire que *le Repos* savoureux d'une déesse. A l'heure un peu mystérieuse où nos plus subtils musiciens se souviennent aussi de l'antiquité, le poème du nu redescend de l'Olympe.

« Toujours mentir ou mourir » : l'artiste moderne en serait-il réduit au dilemme sentimental de ce *Werther* dont plusieurs peintres imaginent, cette année, la pâleur et la mort ? Entre tous, M. Baude a sobrement suggéré le drame d'une nuit de Noël et la grâce blonde de Charlotte, en s'inspirant de l'immortel petit livre du grand Gœthe et de la plus profonde partition du maître Massenet. « Ce que j'ai dit, l'autre jour, de la peinture est aussi vrai de la poésie : il suffit de reconnaître l'excellent et d'oser l'exprimer. A la vérité, c'est beaucoup dire en peu de mots. Aujourd'hui, j'ai assisté à une scène qui, fidèlement rendue, ferait la plus belle idylle du monde ; mais poésie, scène, idylle, qu'importe ? Faut-il, quand nous devons nous intéresser à une manifestation de la nature, qu'elle soit artistement combinée ? » Ainsi rêvait au printemps le Werther de Gœthe, qui lisait le grec et savait tenir un crayon... La réponse est aux chefs-d'œuvre issus directement de la vie ; mais on n'en découvre guère au Salon du Grand Palais, dont M. Jules Grün a trop photographiquement noté l'atmosphère et les visiteurs, dans la coquette animation d'un vendredi : réunion de portraits, qui fera bavarder longtemps les originaux.

Loin de l'impression fébrile ou du cliché vériste, la parole est au sentiment : le voici, collaborant avec le savoir, dans un poème de la souffrance exprimée par un vrai peintre. Affalé sur un banc de pierre verdi par

la transparence des feuillages, un homme sombre, au collet relevé sous le soleil, s'abîme dans son rêve sans voir une jeune mère allaitant le dernier-né, pendant que deux fillettes jouent familièrement sur le sable ; au fond, le décor monumental du Carrousel, avec son gracieux arc de triomphe dépassant les arbustes fleuris contre un ciel d'or ; et le geste de l'homme est admirable de vérité : « *L'Exilé partout est seul* », tel est le titre inscrit sur le cadre par M. Besson, qui peint la souffrance comme les fleurs, avec respect. Au siècle de la vitesse, ce respect devient exceptionnel ; et que de fois la banale relation du peintre oblige le critique à dire avec le héros de Gœthe : « Pourquoi me gâter cette belle image ? »

Sans doute, il est permis de retrouver le souvenir d'un touchant spectacle et la trace d'une émotion devant l'hospice de province où M. Jamois ramène ses vieillards massifs et ses vieilles au tablier bleu, dans l'air froid ; pendant la messe où M. Gourdault, plus coloriste, agenouille ses jeunes paysannes à la coiffe étrange ; au coron matinal où M. Grau disperse les enfants nus ; dans la nuit rustique où M. Zingg a vu passer le couple amoureux près de l'onde illuminée par un astre invisible. Une vieille Bretonne, retenue par M. Henry d'Estienne, et les jeunes filles, stylisées par M. Henri Royer, suffiraient à consoler nos yeux las de tant de voyages au triste pays d'Armor et de plus d'un pastiche voisin qui se dissimule ou s'étale. Et quel instinct de tendresse maternelle idéalise une brave lavandière que M. Pagès a rencontrée sur la berge, au vieux quai Bourbon vu plus tragiquement par Daumier ! Cependant, la vie des humbles, comme la mort de Werther, gagne rarement à devenir un tableau que la nature ne donne pas « tout fait ».

Après tant de mélancolies trop souvent apprêtées, la technique vient au secours du sentiment « qui fait des miracles » ; et le peintre éclaircit à point sa palette afin de revenir au mode majeur de la joie : voici le confident du labeur courageux, M. Jules Adler, quittant le pays noir du mineur pour la brume limpide d'un matin de Paris, embaumé de fleurs et de sourires ; et mieux encore que son *Gavroche* du faubourg, son *Philosophe* à la barbe de flamme, cheminant dans la verdure mouillée de Montigny-sur-Loing, confirme, au grand air champêtre, une toute récente victoire de cette couleur lumineuse qui préoccupe nos rares exposants soucieux de ne pas se répéter jusqu'à la mort.

Les voyages aident fort à ce renouvellement : tandis qu'un débutant qui promet, M. Allard-l'Olivier, note *la Complainte* chantée par nos midinettes sur un fond de neige parisienne, M. Jean Roque, un Marseillais, sort de l'ombre en suivant les barques de pêche et suggère de grands espoirs à la critique bienveillante. Un fervent du *yachting*, M. Raoul du Gardier, se transporte à Constantinople, ensoleille sa blanche lumière à la



J.-M. Avy. — Le Jardin des Études.

splendeur du Bosphore, entremêle gaiement les caïques et détache les fez rouges des rameurs sur les moires verdâtres de l'eau bleue. Plus que jamais, à l'heure de son centenaire natal, un Théophile Gautier nous manque pour décrire, après la ville turque, la terrasse algérienne où M. Cauvy couche les belles indolentes sur les coussins versicolores cachant le damier d'un dallage de marbre, sous un fond de blondes coupoles et de turquoise marine : raisins noirs et fruits d'or constellent la clarté diffuse ; et Decamps, pour faire du soleil, aurait mis plus d'ombre. En Espagne, *Dans un Barranco de Grenade*, M. André Humbert observe la bohémienne intimité des

errants. A Rome même, un lauréat, M. Georges Leroux, se contente de dédier un chaud triptyque crépusculaire à *la Promenade du Pincio*. Sans aller si loin, M. Avy trouve sous les ombrages de notre Luxembourg *le Jardin des Études*. Plus de sujets longuement pensés ! C'est l'art pour l'art, où triomphe la palette cosmopolite avec le raffinement féminin de l'Américain Richard Miller et la joliesse villageoise du Napolitain Befani.

Profondeur ou virtuosité, c'est dorénavant le portrait qui domine ; il accapare tout, même la décoration : témoin le double envoi lumineux de Mlle Dufau. Quelle est donc cette jeune femme nu-tête, au port de déesse, au front junonien ? C'est *Mme Aurel*, l'écrivain qui rappelle, en réalité, la sveltesse discrète des Tanagras et qui partage avec l'ironie de nos jeunes musiciens « la peur de l'emphase » ; son portrait traduit bien peu ce caractère tout en nuances. La peintresse a mieux vu la plantureuse majesté de *Mme Jane Mortier*, la pianiste aux bras puissants, aux doigts fins ; c'est égal, ici même, l'allure décorative l'emporte évidemment sur la vérité psychologique. Avec une familiarité moins romanesque et plus nettement spirituelle, Mlle Delasalle, dont *les Baigneuses* nous redisent une fois de plus la clairvoyance ornementale, a fixé la bonne physionomie de *M. Beaulieu*. C'est à la fois le naturel et le style qui signalent la ressemblance de *M. Denys Puech* profilé dans son décor journalier par le talent de la princesse Gagarine-Stourdza ; Mme Beaury-Saurel, dans un profil de jeune peintre, a du même coup révélé la décision du portraitiste et du modèle. Et, réciproquement, le pinceau masculin de M. Paul-Albert Laurens ne trahit pas le secret féminin de *la Dame en bleu* ; mais, dans son demi-jour, le délicat portrait parle et nomme *la Comtesse Mathieu de Noailles*.

Dans une pareille gravité d'atmosphère intime, M. Jean-Pierre Laurens penche un grand-père vers son petit-fils ; et le regard n'a pas plus de peine à reconnaître aussitôt le maître énergique dont ses deux héritiers soutiennent loyalement le nom. Voici la brune *Mme Roger-Miclos*, par M. Lauth ; la nerveuse *Mlle Geneviève Vix*, par M. Jean Coraboeuf ; *le professeur Élie Metchnikov*, qui ressemble au regretté Jules Breton, par M. W. Laparra ; *M. Branly*, travaillant, par M. Suau ; *le curé Vialette* et *M. Lazare Weiller*, par M. Sabatté qui, dans l'ombre, descend jusqu'à l'âme. M. Marcel Baschet peint plus cavalièrement le grand seigneur en costume de chasse ou dans ses distractions lettrées ; mais, sous la désin-

voiture aristocratique, il sait lire le caractère individuel. Enfin, le portrait demeure un art si français qu'il rapproche annuellement les meilleurs de nos maîtres : M. Bonnat, toujours vaillant devant le charme ou la force ; M. Flameng, toujours fidèle à la grâce ; M. Humbert, coloriste qui met la fleur rouge au corsage et la rose à la joue : M. Ferrier, portraitiste attentif de *M. Forichon, premier président de la cour d'appel de Paris;* M. Patricot, portraitiste élégant de l'originale *Myriam Harry*. C'est l'enfance que M. Morot a suavement caressée de son pinceau brillant : on devine un cœur paternel dans la fraîche composition du groupe où la grande sœur fluette enlace un bambin frisé. Clair matin de la vie, qui rayonne en silence dans un vieux logis provincial de M. Joseph Bail ou dans un sombre salon parisien de M. Bareat, et qui fait remporter une victoire nouvelle à la palette anglaise de M. Frank Craig, avec son profil rose et blond de *Barry* renversé distraitement dans son grand fauteuil de tapisserie, devant un livre d'images.



INJALBERT. — LA VÉRITÉ.

Plus romantiques et, par conséquent, plus volontiers poètes que les nôtres, les peintres d'outre-Manche excellent au large portrait de la nature : il suffit de nommer MM. Hill et Manning, et, d'abord, M. Hugues-Stanton dont le grand *Soleil couchant*, sous l'opale des nuées vagabondes, s'éteint dans un pianissimo des nuances. De la *Sablonnière* neigeuse du Hollandais Gorter, et d'une verdure automnale du Flamand Eyskens, émane une fraîcheur. Et ce n'est pas seulement devant le portrait coloré du maître *Harpignies*, par M. Lucien Jonas, que nous avons plaisir à constater la persévérance au travail d'une robuste vieillesse : on dirait que l'Ingres des chênes de France a surpris le secret de leur longévité. Sa taille domine notre école de paysage, honorée par le mystère de M. Pointelin, par une vue de *Carcassonne*, de M. Guillemet, par *la Nuit à New-York*, de M. Charles Hoffbauer, par *le Matin sur la Bièvre*, de M. Bonneton, par une pâle *Vigne vierge*, de M. Pégot-Ogier. Si « le Beau est dans la nature », encore faut-il un artiste pour l'y découvrir, comme le salonnier s'efforce de reconnaître aussitôt l'œuvre d'art dans la cohue des Salons.

LA SCULPTURE

« O Liberté, que de crimes on commet en ton nom! » Ce cri d'une âme vraiment libérale, dont la Société des Artistes français nous rend la physionomie dans la pâleur du marbre, s'applique à toutes les tyrannies issues des révolutions : voilà cent vingt ans que la Constituante émancipait les Salons, et trop souvent, depuis 1791, *la Liberté dans l'Art*, que le maître éloquent du *Gloria Victis* imagine aujourd'hui comme une robuste Andromède heureuse d'avoir elle-même rompu sa chaîne, a servi de prétexte au chaos pour contrefaire le génie. En sculpture, pourtant, moins qu'en peinture, a sévi cette intolérable discipline dans l'admiration de l'étrange ou du laid, qui révoltera toujours les regards droits : car, ici, pour prendre forme et conscience, la matière obéit à des lois qu'on ne transgresse jamais sans péril; et n'est-ce pas surtout dans cet art sans escamotage, où l'idéal se fait chair, que la liberté véritable est fille du savoir?

Aussi, quelles que soient les tardives aspirations romantiques des

sculpteurs de France ou d'ailleurs, à la Société nationale, et les récentes innovations naturalistes de la Société des Artistes français (la statuaire retardant toujours un peu sur la peinture, comme la musique sur la poésie, dans l'évolution), le travail précis de l'ébauchoir apparait-il constamment supérieur aux jeux variés de la palette, par cette seule intervention du savoir et de l'indispensable métier : sous la coupole mystérieuse de l'avenue d'Antin, c'est l'exécution qui veut rajeunir la matière ; et, de l'autre côté, dans le plein jour du jardin, c'est le costume qui cherche à moderniser les sujets. De part et d'autre, on travaille au nom de la liberté de l'art. Mais, qu'elle s'inspire de M. Rodin, toujours fougueux dans sa vieillesse, ou, plus simplement, du regretté Constantin Meunier, l'œuvre la plus audacieusement contemporaine ne doit son indépendance qu'à la santé de sa forme. Il n'y a pas d'impressionnisme en sculpture ; et les fauves ne s'y montrent que domptés par la maestria d'un Gardet.



Denys Puech.
Portrait de la princesse A. Gagarine-Siourdza peignant.
Bronze.

Cette unique vérité, que l'art de Phidias incarnait dans la beauté d'Athéna, plane heureusement sur les divergences de la crise actuelle et

les illumine, en simplifiant la tâche du critique : en dépit des hyperboles de l'adulation littéraire, c'est elle que devine obscurément *l'Hommage* d'un Russe à M. Rodin, quand M. Soudbinine accentue, dans la flatterie du marbre, sa ressemblance avec le Moïse du plus plastique des novateurs ; c'est elle que laisse entrevoir la vieillesse même de M. Rodin, poète inégal d'un Génie funéraire ou portraitiste impérieux du *Duc de Rohan*. Plus de torse en ruine ou de tronçons épars ; mais comme cette figure de rêve, endormie sur ses ailes brisées, nous émeut diversement selon la qualité de ses formes ! Affaiblie par certaines maladresses préméditées, l'émotion se réveille sous le baiser de la lumière inondant l'impeccable morceau de la gorge et du bras : un cœur bat sous la tendresse de l'épiderme, accusée trop aisément par l'âpreté du bloc ; et le regard de la sympathie s'arrête à cette clarté. M. Rodin devient aujourd'hui son propre critique.

« La forme seule n'est rien, mais il n'est rien sans la forme », avouait un exalté de l'âge romantique qui fut si pauvre en sculpture, en dépit de Préault : la piété filiale ne suffit pas plus à parfaire le masque de *Tolstoï* que la passion de la musique à nous donner l'image de *Beethoven*, reprise encore une fois par M. Jouant : portraits de souvenir ou d'imagination, qui tiennent du songe ; et M. Fagel a plus sagement évoqué que M. Bourdelle la méditation de *Carpeaux*, fiévreux dans sa vie, mais sain dans son œuvre, en laissant à l'avenir trouble une magnifique leçon.

C'est parmi les statuaires étrangers, toujours supérieurs, au moins en nombre, à la Société nationale, que le romantisme a fait le plus de victimes, décapitant le torse féminin de l'Espagnol Yrurtia, *le Miracle* plus ambitieux de l'Italien Andreotti, mutilant la jeune *Bacchante* helvétique de M. Niederhausern-Rodo, mais préservant de sa fureur iconoclaste une affectueuse *Maternité* d'un Génevois plus sincèrement ému, M. Carl Angst : ce recueillement de l'âme dans la forme, qui n'est ni la probité gauche ni la sagesse froide, a l'air d'une exception parmi tant de fragments. Visible est l'absence de M. Bartholomé, qui n'a pas fini son poétique monument de Jean-Jacques Rousseau ; mais, sans plus sacrifier à l'archaïsme où s'achemine évidemment le dernier vœu de la mode, *la Nymphe accroupie* de M. Halou semble une déesse anonyme, coulée d'un seul jet dans le bronze vert : son large front, son air de santé placide, la fine plénitude de sa tête puissante et de ses membres dominent sans effort les rares sta-

tuettes nues du Slave Aronson, du Parisien Louis Dejean, de M[lle] Jane Poupelet.

Dans ce Salon cosmopolite et clairsemé, « le goût français », cher au Grand Roy ressuscité par M. Dampt, se réfugie de plus en plus volontiers dans le portrait : le bronze ou le marbre de M. Paulin se diversifie pour traduire aux yeux l'esprit cicéronien de *M[e] Henri Barboux*, la vigueur sérieuse du *D[r] Léon Labbé*, l'intelligence alerte de *M. Léonce Bénédite*, le silence barbu de *M. Claude Monet;* et, d'un sourire magistral, le buste l'emporte avec le retour de nos maîtres, MM. Injalbert et René de Saint-Marceaux : celui-ci mystérieusement féminin, vite contemplatif, glissant de l'expression dans la coiffure même et devinant le visage comme le geste; celui-là, toujours varié dans sa grâce pétillante et mythologique, animant la bonté sourcilleuse de *M. Laloux*, président de la Société rivale, et la juvénile ironie du maître *Saint-Saëns*, qui disait hier : « On connait un peuple artiste à ce qu'il ignore ce que c'est qu'un objet d'art. »

En effet, quand l'art est partout naturellement, comment le distinguer de ce qui n'est pas lui? Bienheureuse ignorance, dont le critique parisien de 1911 redoute de manquer! Nous n'habitons guère l'Athènes de Praxitèle ou le Japon d'Outamaro... Partout, la beauté brille si terriblement par son absence qu'elle s'impose aussitôt qu'elle se dégage de l'adresse universelle et de la supériorité même du métier sculptural : en quittant les 335 morceaux catalogués par le plus jeune des deux Salons pour les 868 de l'aîné, moins romantique et plus national, nous ne percevons pas seulement leurs différences toujours pareilles comme leurs statistiques ; mais la rigueur des temps nous mène droit à l'œuvre d'art, comme Jeanne à son roi, dans cette débauche annuelle de patriotisme et de mythologie, de commémorations ampoulées et de bacchanales minaudières, de loques sentimentales et de vulgaires apothéoses. Pastiche et convention servent de repoussoir habituel, en cette arche de la vie pétrifiée où toutes les espèces connues de la Genèse voisinent singulièrement avec toutes les époques, diversement costumées, de l'histoire humaine, depuis *l'Age de la pierre polie* jusqu'à l'heure des *Retraites ouvrières et paysannes* qui, déjà, se personnifient dans un bas-relief trop grand ; et, comme si ce n'était pas assez de tous les rêves et de toutes les réalités, le récent succès mérité par un *Miroir d'eau* qui symbolisait la Seine et ses affluents, selon

la tradition de Versailles, a multiplié les allégories de nos fleuves, à défaut de nouvelles scènes d'inondation...

Mais, enfin, consolons-nous de ne plus être « un peuple artiste », en distinguant la beauté. L'actualité même l'inspire et la désigne : arrêtons-nous, sans plus tarder, devant la tombe scellée noblement par M. Bouchard. Nos yeux avaient admiré déjà, l'an passé, le *Monument aux aéronautes militaires victimes de la catastrophe du « République »*, où l'artiste a su dégager d'une minute angoissante l'éternelle majesté de la mort ; mais comme l'exécution définitive, en granit de Bretagne, ajoute à l'imposante rigidité de ces quatre figures tombales en les enveloppant dans son linceul gris ! Le simple est le plus court chemin du sublime : et certains cœurs aperçoivent cette route instinctivement : pour fixer dans la pierre dure un poignant souvenir, le portraitiste imaginatif du vieux *Pierre de Montereau* s'est rappelé les *gisants* du moyen âge, endormis par l'art d'autrefois sur leurs tombeaux. Et le jeune artiste bourguignon, qui ressuscite aujourd'hui *l'Ymaigier Claus Sluter* avec son lourd ciseau dans sa forte main, ne pourrait il aussi bien se réclamer de Rude, son plus récent compatriote, étendant le cadavre de bronze de Godefroi Cavaignac sur une dalle glacée ? Chacun de ces noms d'ancêtres, invoqués par le Dijonnais Henry Bouchard ou suggérés par son œuvre, suffirait à faire pressentir la permanence de la tradition dans le renouvellement de la statuaire française ; et ce n'est pas seulement du Nord voisin des Flandres et du Midi latin que nous parviennent les défenseurs nouveaux du plus national de nos arts.

« Rien n'est beau que le vrai », s'écriait la probité d'Ingres avec son cher Boileau qui ne le quittait pas ; et l'imagination réplique immédiatement, comme la poésie répondrait à la forte prose : « Rien n'est vrai que le beau. » Ne dirait-on pas que l'antithèse des deux poétiques nécessaires au maintien de l'équilibre éternel a départagé nos sculpteurs attirés par les trop nombreuses catastrophes de l'aviation ? Les uns, tel M. Lagare, à la Société nationale, ou M. Léger, plus timidement, ici même, ont évoqué l'infortune légendaire du jeune Icare, « le premier aviateur » précipité par « la Fatalité » dans les flots ; et, pour incarner le moderne, ils ont revu l'antique, sans assez réfléchir, peut-être, que le symbole des ailes fondues au grand soleil s'applique à tous les songes de poète et que la plus pure beauté grecque ne serait pas de trop pour personnifier le symbole... Les

autres, un autre plutôt, car il est seul, M. Rocher-Bloche, a bravement interrogé la réalité, et son *Monument aux aviateurs* renverse un héros obscur, casqué comme un chevalier moyenâgeux, dans les débris de son monoplan. Réalisme ennobli par le savoir ému, que, dès 1819, entrevoyait Géricault jetant les naufragés de *la Méduse* à l'ombre d'une voile immense; et M. de Kératry s'indignait, au nom de l'idéal outragé...



Raoul Verlet.
Portrait de M. E. Forichon,
premier président de la Cour d'appel.
Marbre.

Sans prendre parti dans le duel incessant du rêve avec le réel, l'État multiplie les commandes ou les acquisitions; et la pléthore des *monuments* devient une menace. Un seul a de l'allure, entre tant de fantômes de nos gloires : c'est *Nicolas Poussin* méditant longuement sur un chapiteau brisé de la campagne romaine, et dont M. Roux accentue, cette année, dans la pierre grise, le regard profondément sérieux comme le geste : aussi bien, cette image n'offense pas en nous l'idée du meilleur de nos guides, qui pouvait se vanter simplement de n'avoir rien « négligé ».

Le conseil est salutaire ; il surpasse tous les aspects de l'heure ou de la mode et s'adresse aux fervents du réel autant qu'aux chercheurs d'idéal, aux prosateurs du sarrau champêtre autant qu'aux poètes impéni-

tents du nu. Dans le livre de l'art ou de la vie, la poésie n'est pas toujours à la page où notre espoir l'attend : par sa simplicité même, un groupe de *la Charité* nous touche plus sûrement que son entourage prétentieux d'allégories : deux jeunes femmes debout, dont l'une accueille l'autre, affable-



HERBERT WARD. — « LE FEU ». SOUVENIR DE L'AFRIQUE CENTRALE.
Plâtre

ment, comme une sœur douloureuse et longtemps perdue : tel est le nouvel ouvrage de M. Michelet pour l'hôpital de Vic-Bigorre ; et voici l'un des plus expressifs morceaux d'un Salon toujours plus savant qu'ému. Ce groupe a tant de majesté naturelle qu'il donne des airs de statuette à plus d'une figure qui le dépasse ; et le vêtement de ces deux femmes est-il une robe moderne ou la simplification très familière de l'antique draperie ?



L. B. Bernstamm. — S. M. l'Empereur Alexandre III

On ne saurait l'affirmer, tant le poète de l'existence a généralisé l'âme visible du sentiment qu'il exprime aux yeux ; tant la forme heureuse de son œuvre a su réconcilier la vérité qui passe avec la beauté qui dure ! Et n'est-ce pas la mission de l'art, parent mystérieux de l'amour, que d'extraire l'éternité d'un instant ? Moins traditionnel et plus vivant que *l'Espérance* dressée par M. Tournier-Victorien sur le seuil d'un tombeau, le groupe de M. Michelet nous apparaît donc, comme le bienfaiteur de la Genèse, « vêtu de probité candide et de lin blanc ».

Loin de la Bible et de la Grèce divines et des jours anciens, c'est Zola qui s'écriait dans sa romantique jeunesse : « Comme il serait beau de créer une expression de l'amour où le passé n'entrerait pour rien ! » Nous savons maintenant comment le naturalisme est sorti du romantisme et combien ce désir de modernité se trouve aujourd'hui partagé par une élite croissante de statuaires héritiers de Millet. La sculpture actuelle a ses Géorgiques, où la houppelande des pâtres ose remplacer la nudité des héros. Adossés naïvement au tronc noueux d'un vieux chêne, voici des *Bergers* de M. Niclausse, l'auteur peu virgilien, mais vigoureux, de *la Nourrice sèche ;* voici des *Moissonneurs* inutilement patinés par M. Nivet, dont l'âme exquise de poète sans rimes parle mieux dans le bronze éloquemment familier de sa petite *Paysanne cousant*, la même qui nous révélait, l'an dernier, « la beauté que Dieu donne à la vie ordinaire ».

Chez les humbles, une pauvre vieille, que M. Pommier courbe vers une maigre flamme, apparaît plus grandiose qu'un nu pareillement agenouillé par M. Guéniot. Car la nudité n'est réellement olympienne qu'à la condition d'être belle ; et cette pure mélodie de la forme a ses nuances : elle peut être hautaine, comme la baigneuse que la science de M. Pierre Curillon redresse au frisson de la vague ; coquettement pâmée sous un parfum de fleurs et de souvenirs, comme la mondaine entrevue par M. Félix Charpentier ; voluptueuse ou pudique, avec les figures de MM. Jean-Paul Lefebvre ou Fernand Dubois ; et surtout délicieusement virginale avec la *Jeunesse* de M. Fernand David, démêlant plus harmonieusement que jamais ses longs cheveux assouplis dans la pierre tendre, où sa sveltesse renaît pour enchanter nos yeux. Si la palme contemporaine est au sentiment, voilà le meilleur nu de l'année.

Document emprunté tel quel au « dictionnaire » de la nature, la *Bigou-*

daine adipeuse, déshabillée par M. Quillivic, relève moins de l'art que les noirs lippus rapportés de l'expédition Stanley par le souvenir précis de M. Herbert Ward, qui s'est fait une place originale parmi les rares étrangers du Salon. Fleur exotique des civilisations primitives ou fleur compliquée des civilisations vieillies, une œuvre d'artiste ne doit pas seulement sa valeur expressive à ses lignes, mais à ses dimensions : plus d'un morceau de genre, comme la *Mimi Pinson* de M. Jondet, gagnerait fort à se rapetisser à la taille de *l'Épervier*, symbole gracieux de M. Luigi Betti. Notre âge alexandrin distingue l'objet d'art, mais confond les genres : il ne manque qu'un ciel d'orage au-dessus du *Fardier flamand* de M. Joire ; et ce groupe est un tableau sans couleurs. La polychromie l'attend.

Dans l'abstraction vivante de ses plans incolores, l'art plastique se suffit pour animer l'éclair d'un visage : et quel sourire en ce buste féminin de M. Gustave Michel, quel air d'autorité dans la ressemblance de *M. Forichon* traduite intelligemment par M. Verlet ! Deux telles physionomies sont l'honneur d'un Salon français. M. Piron n'a pas moins vivement deviné la finesse aristocratique de *M. Fournier-Sarlovèze*, et M. Marqueste la verve défunte du *Professeur Poirier*. MM. Abbal et Paul Roussel restent les amis de l'enfance ; et, pour se délasser du colossal, M. Landowski les rejoint.

Majestueusement parlante et populaire dans notre pays dont elle éclaira soudain l'histoire, une grande figure domine ici tant de portraits silencieux ; et *S. M. l'Empereur Alexandre III* ne pouvait rencontrer de meilleur portraitiste posthume que le Slave respectueux qui dressa sur une place de Réval le monument de *Pierre le Grand* : c'est du Nord aujourd'hui que nous revient la lumière avec la statue de M. Bernstamm.

Longtemps enfin, ce Salon, comme le précédent, nous retient devant les maîtres qui firent tant d'élèves : leur éloge n'est plus à faire ; mais leur œuvre est la plus vibrante leçon de leur enseignement. Portraitiste attentionné de *la Princesse Gagarine-Stourdza peignant*, M. Denys Puech drape dans le bronze un noble *Souvenir* pour un tombeau, tandis que M. Antonin Mercié voile dans le marbre une émouvante *Douleur* funéraire, à côté de cette harmonieuse *Liberté dans l'Art* qui ne pactise pas plus avec l'anarchie que le savoir de l'artiste avec la dextérité des virtuoses.

RAYMOND BOUYER

BIBLIOGRAPHIE

Jeanne d'Arc, par M. Gabriel Hanotaux, de l'Académie française. — Hachette et Cie, 1911, 1 vol. in-4°.

Ce n'est pas ici le lieu d'apprécier un ouvrage déjà célèbre. D'autres diront que son illustre auteur a bien mérité de Jeanne d'Arc ou de la France. Le seul point qui relève ici de notre appréciation, c'est l'exécution artistique du volume. Elle mériterait à elle seule beaucoup plus que les quelques lignes d'une notice bibliographique.

Aucun éditeur professionnel n'eût réalisé un ouvrage sortant à ce point de la routine. Le format, le papier, la typographie elle-même, tout a été choisi, prévu et combiné pour concourir à un même but et exprimer une conception. M. Hanotaux est parvenu à donner à son ouvrage jusqu'à l'aspect extérieur d'un de ces beaux livres du premier siècle de l'imprimerie, qui en demeurent les chefs-d'œuvre. Pour nous procurer la vision directe du xve siècle, pour nous montrer le monde réel de Jeanne d'Arc et nous restituer la véritable couleur des temps, rien pouvait-il valoir cette collection de deux cents gravures, prises aux *Vigilles de Charles VII*, à la *Chronique de Hollande* ou à la *Mer des Hystoires*, aux *Heures* de Vostre et de Pigouchet, aux jeux de cartes, aux anciens plans de Rouen, de Compiègne, de Venise, aux xylographes les plus rares?

Dans cette œuvre de résurrection, M. Hanotaux a réalisé des merveilles. Il a été servi par une érudition profonde d'artiste, d'historien et de bibliophile. — Louis Gillet.

Les Portraits de Marie-Antoinette, étude d'iconographie critique, par Albert Vuaflart et Henri Bourin, **II. La Dauphine, 1770-1774**. — Paris, A. Marty, in-fol., pl.

Le second volume du bel ouvrage que poursuivent MM. A. Vuaflart et H. Bourin comprend les années de la vie de Marie-Antoinette allant de son mariage (1770), à son avènement au trône (1774) : c'est la plus courte des cinq périodes dont les deux iconographes se sont fixé l'examen, et c'est aussi la plus féconde en portraits.

Autant la tâche fut malaisée de réunir les documents formant le premier volume consacré à *l'Archiduchesse* (voir la *Revue*, t. XXVII, p. 151), autant ces documents étaient médiocres et peu significatifs, et autant les médailles, les peintures, les gravures, les dessins, les émaux, les biscuits reproduisant les traits de *la Dauphine* sont nombreux, célèbres et précieux, historiquement et artistiquement. MM. Vuaflart et Bourin, entrés au cœur de leur sujet, ne se sont pas départis de la méthode qu'ils avaient montrée dès l'abord; leur étude, menée avec prudence dans l'examen des documents figurés et

soutenue à tout moment par des citations de textes, se fait remarquer par l'abondance d'une information qui n'a négligé aucune source. Non seulement ils ont examiné les portraits peints, sculptés, gravés, etc., qui nous sont parvenus, mais ils ont retracé l'histoire de quantité d'œuvres perdues — par exemple le portrait de la Dauphine commandé en 1770 à Louis-Michel Vanloo —, passé en revue les portraits populaires, procédé à de curieux rapprochements, établi la filiation de certaines copies, en un mot multiplié les renseignements et accumulé les trouvailles. De fort belles planches ajoutent encore à l'intérêt du livre. — É. D.

Klassiker der Kunst. Fra Angelico da Fiesole, des Meisters Gemälde in 327 Abbildungen, herausgegeben von D[r] Frida SCHOTTMÜLLER. — Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, gr. in-8°, pl.

Ceux-là mêmes qui ne pourront apprécier la savante introduction biographique et les annotations de ce volume, tant qu'elles n'auront pas été traduites en français, ne sauront pas rester insensibles au plaisir de feuilleter les trois cent vingt-sept planches où l'œuvre de l'Angelico se trouve admirablement reproduit : le langage qu'y parle ce maître délicieux est de ceux qui se comprennent sans gloses ; il s'adresse au cœur.

Et c'est justement là ce qui fait l'attrait et le succès de ces recueils des *Klassiker der Kunst* : en dehors des travailleurs, auxquels ils offrent des répertoires faciles à consulter, ils plaisent à tous ceux qui désirent simplement avoir à portée de la main l'œuvre de leur maître favori. Voici le dix-huitième volume paru : sur le plan adopté et les renseignements fournis, il est superflu de répéter ce qui a été dit plusieurs fois ici ; pourtant, on ne saurait omettre de signaler le nombre de plus en plus grand des « détails » des œuvres les plus célèbres reproduits en regard des « ensembles ». — É. D.

Manuels d'histoire de l'art. Les Arts de la terre, par René JEAN. — Paris, H. Laurens, in-8°, fig.

Ce nouveau manuel est un de ces ouvrages, autrefois appelés « de longue haleine », que les besoins de notre époque obligent les auteurs à préparer vite et à composer en hâte. Il ne s'agissait de rien moins que de condenser en quelque cinq cents pages, y compris les illustrations, une histoire aussi vaste et aussi complexe que celle des arts de la terre, et d'écrire un livre où la céramique, la verrerie, l'émaillerie, la mosaïque et le vitrail fussent tour à tour examinés, avec leur technique, leur caractère, leur développement dans l'espace et dans le temps ! C'était là une tâche en vérité formidable, devant laquelle eût reculé plus d'un spécialiste du sujet, et qui n'a pas rebuté M. R. Jean.

Le résultat fait honneur aux facultés d'assimilation de l'auteur et à son talent d'exposition : les divisions sont en général bien proportionnées ; le détail de chacun des chapitres est nettement indiqué, et si l'on ne peut pas demander à toutes les parties de l'ouvrage une rigoureuse précision scientifique, du moins trouvera-t-on des tables, des cartes, des bibliographies abondantes et un peu mêlées — que M. R. Jean a modestement qualifiées de *sommaires*, pour nous laisser entendre qu'il a lu plus de livres encore qu'il n'en cite, — enfin des illustrations nombreuses ; en un mot, tout

ce qu'on peut attendre d'un livre de vulgarisation bien fait pour donner un aperçu de cet art de la terre, vieux comme le monde, et que les recherches des artistes n'ont cessé de renouveler. — É. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Documents de sculpture française*, par MM. P. Vitry et G. Brière. Tome II. *La Renaissance* (1re partie). — Paris, D.-A. Longuet, in-fol., 92 pl., 65 fr.

— *Les Musées de Florence. Le Palais Pitti et l'Académie des beaux-arts*. Préface et texte de M. Corrado Ricci. — Paris, H. Laurens, in-4°, 36 pl. en coul., 25 fr.

— *Les grands artistes. Botticelli*, par René Schneider. *Teniers*, par Roger Peyre. — Paris, H. Laurens, 2 vol. in-8°, fig., 3 fr. 50 l'un.

— *Petites monographies des grands édifices de la France. La Cathédrale de Bourges*, par A. Boinet. *La Cathédrale d'Albi*, par Jean Laran. *L'Église de Brou*, par V. Nodet. — Paris, H. Laurens, 3 vol. in-16, fig. et plans, à 2 fr. l'un.

— *Paul Huet (1803-1869)*, d'après ses notes, sa correspondance, ses contemporains, par son fils René Paul Huet. Préface de Georges Lafenestre. — Paris, H. Laurens, in-8°, 16 pl., 15 fr.

— *Les grandes institutions de la France. Le Musée de sculpture comparée du Trocadéro*, par Camille Enlart. — Paris, H. Laurens, in-8°, 115 fig., 3 fr. 50.

— *Ingres, sa vie, son œuvre (1780-1867)*, *d'après des documents inédits*, par Henry Lapauze. — Paris, Galeries Georges Petit, in-4°, 400 fig. et pl., 50 fr.

— *Histoire générale de l'art (Ars una, species mille). France*, par Louis Hourticq. — Paris, Hachette, in-8°, 945 fig. en noir et 4 pl. en coul., 7 fr. 50.

— *Collection des grands artistes des Pays-Bas. Gérard Terborch*, par Franz Hellens. — Bruxelles, G. Van Oest, in-16, pl.

— *Les Tableaux de Peter Brueghel le Vieux au Musée impérial, à Vienne*, par Gustave Glück. — Bruxelles, G. Van Oest, 1910, in-fol., pl.

— *Les Membres de l'Académie des beaux-arts depuis la fondation de l'Institut*, par Albert Soubies. 3e *série, 1852-1876*. — Paris, E. Flammarion, in-8°, 6 fr.

— *L'Art de notre temps. Courbet*, étude par Léonce Bénédite, notices par Jean Laran et Ph. Gaston Dreyfus. — Paris, J. Gillequin, in-16, pl., 3 fr. 50.

— *Un maître flamand à Bordeaux. Lonsing (1739-1799)*, par Meaudre de La Pouyade. — Paris, J. Schemit, in-4°, 24 pl., 50 fr.

— *Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Fra Angelico*, von Frida Schottmüller. — Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, gr. in-8°, 327 pl.

— *L'Art chrétien primitif*, par Marcel Laurent. — Bruxelles, Vromant, 2 vol. in-8°, fig.

— *L'Art et le beau. Jozef Israels*, par C.-L. Dake. — Paris, Librairie artistique internationale, in-4°, fig. et pl. en noir et en coul.

— *De l'Art des jardins du XVe au XXe siècle*, par Marcel Fouquier. — Paris, Émile-Paul, in-4°, 400 fig. et pl., 120 fr.

— *Recueil des margelles de puits à Venise, de l'art byzantin au XVIIIe siècle*. — Venise, F. Ongana, gr. in-4°, 208 pl., 60 fr.

TABLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'AUTEURS

GRAVURES HORS TEXTE

N° 166

Janvier 1911.

Pages.

N° 167

Février 1911.

N° 168

Mars 1911.

N° 169

Avril 1911.

N° 170

Mai 1911.

N° 171

Juin 1911.

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

N° 166

Janvier 1911.

N° 167

Février 1911.

N° 168

Mars 1911.

N° 169

Avril 1911.

N° 170

Mai 1911.

N° 171

Juin 1911.



Le gérant H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

